REVISTA DE LITERATURA

INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES» DE FILOLOGIA HISPANICA
MADRID

TOMO III. - N.º 6. - ABRIL - JUNIO DE 1953.

GRAFICAS UGUINA-MELENDEZ VALDES, 7-MADRID

ALERTA SOBRE LA CRITICA

Aunque en contra se aduzcan teorías más o menos fantásticas, sin el menor fundamento científico, no ofrece la menor duda el que la crítica literaria, si se quiere que sea eficiente para formar una estética y un público—base principal e indiscutible de ella—ha de seguir dos normas metodológicas, sucesivamente, en el examen y estudio de la obra: la descomposición analítica y la valoración sintética. Si no, con la supresión de una o de otra, la labor creadora del crítico quedará reducida a una mera aportación de materiales inermes y amorfos que impedirán la visión que se busca o debía buscarse, o una especulación funambulesca, cuya inestabilidad hará dar en tierra, de improviso, a lo que parecía más firme.

Ha de reconocerse que desde la aparición de la crítica, más o menos filosofizante, del siglo XVIII, durante la centuria pasada, se ha abusado de una falsa sintetización, en que normas o afirmaciones a las cuales se daba extensión general, carecían de los cimientos imprescindibles, y al ir a buscarlos, han quedado sin el menor valor.

En la historia de la literatura, sin salirnos de la española, tenemos ejemplos bien significativos, como la caracterización topiquista de los dramaturgos del siglo de oro, al uso de nuestros temibles manuales, totalmente falsa a poco que se lean, o las críticas huecas

y retóricas, sin la menor pervivencia, de los Revilla y los Canalejas...

Hubo de ser Menéndez y Pelayo, como siempre, quien sentara las bases de la nueva crítica, que han dado a ésta, hasta nuestros días, y seguramente en los futuros—pese a sus detractores, pedantes, mentecatos o sectarios; no críticos, precisamente—esa vitalidad que nos sorprende por la exactitud y transparencia de sus aportaciones originalísimas, que no es ocasión de enumerar aquí, por lo archisabidas.

El dió a la crítica ese maravilloso equilibrio evolutivo del examen analítico a la censura sintética, aunque algunos malintencionados se afanan únicamente por considerarle, sin pruebas algunas, como el autor de grandes síntesis solamente, conseguidas con su intuición prodigiosa, que ahora deben de someterse a análisis, pero cuando se ha realizado, ha venido a coincidir su resultado con el de don Marcelino, quien continuamente leyendo y leyendo, para conservar en su memoria cuantos elementos analíticos conseguía de sus lecturas, pudo siempre, sobre ellos, con un rigor científico absoluto, crear—sí, crear, aunque algunos pazguatos y cursis sólo juzguen creación sus estólidos y ripiosos versos—esos maravillosos panoramas sintéticos, de colorido y líneas imborrables, que nos muestran diáfano el horizonte de nuestras letras...

Pero tras él la crítica, desdichadamente, ha variado. Con esfuerzo mecánico, con una cierta técnica de fichero, que suple fríamente, uniformemente, la memoria—sobria evocación y elegante selección—de Menéndez y Pelayo, se ha dedicado al análisis, dejando esta ruta de la crítica en una vía muerta, y a la vez se ha lanzado a perpetrar ensayos, sin tener en cuenta estos análisis, sino suponiéndolos, aunque no estén hechos, en sintéticas afirmaciones absolutamente ineficaces en su efímera existencia.

Es decir, que la crítica científica de la literatura, y aun la que pudiera reducirse a una mera reseña informativa, continúan, indistintamente, eligiendo a su capricho y posibilidades intelectuales, según los casos, la retórica hueca, sin bases auténticas, del siglo

pasado, como un remediavagos, sin importársele un ardite su inutilidad, y el análisis estadístico y aficherado, con empaque seudocientífico, que se reduce a amontonar una serie de ladrillos, sin que podamos sospechar qué edificio se intenta construir con ellos.

Conviene advertir, aunque, ya sobre aviso, lo advertirá el lector en cada caso, que el primer método—llamémoslo así—es el predilecto de los críticos del periodismo, cuyas afirmaciones casi nadie se ha de molestar en comprobar dentro del relámpago de su lectura en sitios o momentos tan poco propicios al análisis como el tranvía, o la peluquería, o la hora del desayuno precipitado, o la soñolienta sobremesa.

En cuanto al segundo, que aparenta ante la masa incauta ser el verdaderamente científico—y no lo es más que el otro en su quedarse a mitad de camino—se aplica, por su engañosa apariencia, con singular delectación. Sus características son dignas de observación por su comicidad bajo su aspecto serio y preocupado.

Para someter a una obra, sea la que fuere, a este sedicente método, es preciso ante todo aislarla históricamente para uniformar en una misma línea cuanto de ella se extraiga.

Quienes ejecutan este sistema camelístico tienen buen cuidado de afirmar, sin razonamiento alguno, que la obra literaria es ajena al ambiente en que se concibió y escribió.

Toda nuestra historia literaria prueba siempre lo contrario, y no es menester volver sobre ello; pero como los tales la ignoran de popa a proa—¡y se atreven, con su probada ignorancia, a juzgar obras de otros tiempos!—es más cómodo que estudiarla, convencer a cuatro papanatas de que no es preciso saber la historia de un país para juzgar su literatura, producto, naturalmente, de esa historia misma en todos los casos.

Ahora bien, una vez eliminados, con esta cerril opinión, los matices de realidad e imaginación, de sinceridad y de hipocresía, que, con otros varios, de raigambre histórica, permiten entrar verdaderamente en la biographie de l'oeuvre, *tan justamente apreciada por la crítica francesa y europea, en general, la labor de arriero*

de la crítica se simplifica: con buen asiento, silencio y quietud, como los de sus mentes, y un inmenso montón de fichas, que llenan uniformemente con su letra menuda y roñosa, que la grafología clasifica entre las peculiares de quienes se dedican a trabajos mecánicos de pluma, queda todo resuelto.

Y así es. Cuando ya la obra ha sido espigada en lo externo, su labor está ya casi concluída. Con un análisis tan superficial y falto de calidades críticas, el trabajo que resta—a falta de poder trazar una buena síntesis, que requeriría más finos materiales analíticos, y con más delicado pulimento y más exacta ponderación—es relativamente sencillo: se agrupan las fichas "grosso modo" por las afinidades más salientes de ellas, y cada montón constituirá un capítulo del amenazante libro; volviendo a reunirlas envueltas en empalagosa prosa, con malogradas apetencias literarias y gran valoración compungida del pesado trabajo—¡y tan pesado!—que realizan.

Si para aclarar algo o cimentar sus afirmaciones es preciso llevar a cabo una investigación concienzuda, o al menos una serie de lecturas ampliatorias, como los susodichos ignoran, con la Historia y la Literatura, la Paleografía y la Bibliografía—¡loado sea el "Simón Díaz", que va a ser su padre científico!—lo esquivan menospreciando tal trabajo, y de paso, para encubrir su camelancia, tan grata a bobos, lerdos o eruditos a la violeta, lanzan alguna resentida pulla a quienes lo hacen.

Alerta, pues, la juventud universitaria principalmente, contra esta crítica camelística, sin valor científico, que intentan hacerles tragar. No olviden que con ella no adquirirán nunca la sólida preparación que necesitarán en su vida intelectual para no ser el camelo que ellos son, y, en todo caso, sin prejuicios, analicen de verdad y comprueben, comprueben cómo esos análisis de fichero y esas conclusiones sin fundamento las rebaten ellos mismos, y se les desharán fulminantemente, como pompas de jabón: del aire que contienen y del "jabón" que dan para que se las admitan los profanos o, por conveniencia, algunos que no debieran serlo.

ESTUDIOS

Los españoles en la "Arcadia", por PIETRO VENTRIGLIA.

Metricismos en las "Comedias bárbaras", por RAFAEL BENÍTEZ CLAROS.

La "dueña" en la Literatura Española, por RICARDO DEL ARCO.

LOS ESPAÑOLES EN LA "ARCADIA"

POR

PIETRO VENTRIGLIA

A mi amigo D. José Simón Díaz, en señal de estimación y afecto.

Cristina de Suecia, la hija de Gustavo Adolfo, tuvo que abdicar el trono, como es sabido, el 16 de junio de 1654 y después de haberse convertido al catolicismo, se dirigió a Roma, según un poeta contemporáneo:

Mossa da un bel desio di dar tributo
Di fede a Cristo e di servaggio a Piero
Pellegrina real, con sciolta chioma
Venne a compir di sè stessa Italia e Roma.

El Pontífice Alejandro VII la acogió con extraordinario júbilo, perpetuado en una inscripción de la Porta Flaminia, ahora del Popolo, restaurada por Bernini:

FELICI FASTOQUE INGRESSU MDLV.

Fijó su residencia en la ciudad y pronto su casa comenzó a ser frecuentada por escritores italianos y extranjeros, que no tardaron en constituirse en Academia (1).

Entre ellos, podía encontrarse desde el humilde terciario fran-

(1) El 24 de julio de 1674 esta Academia estaba integrada por Angelo della Noce, Arzobispo de Rossano; Giovanni Maria Suares, Obispo de Vasone; Fray Antonio Cottone, de la Orden Tercera de San Francisco; Girolano Cattaneo, Nicolò Maria Pallavicino y Antonio Vieira, jesuítas; Ludovico Casale, romano; Stefano Gradi, de Ragusa; Stefano Pignatelli, Francesco Camelli y Ottavio Falconieri.

En 1675 se agregaron: Pietro Rossino, jesuíta; Giovanni Battista de Luca, Silvestro

ciscano hasta personalidades como Monseñor Giovanni Francesco Albani, que luego fué Sumo Pontífice con el nombre de Clemente XI, o como Noris, Cardenal más tarde.

En estas reuniones, a las que se sumaron pronto Ottavio Ferrari, Dati, Borelli, Crescimbeni y Filicaia, se leían composiciones en prosa y verso y la Reina recitaba algunas de ellas.

Su muerte, acaecida en 1689, dispersó a los escritores, que, habituados a encontrarse, no tardaron en volver a reunirse, ahora en lugares campestres.

Fué el abogado Francesco Passerini, llamado después entre los arcades Linco Telpusio, quien estableció la costumbre de ir paseando hasta el Prati di Castello, inmediato al castillo de Santangelo, en la orilla derecha del Tíber, lugar amenísimo entonces y hoy populoso barrio de la Roma moderna.

Fué en este sitio donde, después de haber oído recitar a sus amigos varias poesías pastoriles, Agostino Maria Taia exclamó: "mi sembra che noi abbiamo oggi rinnovata l'Arcadia".

Y este nombre le pareció a Giammario Crescimbeni el más adecuado para denominar una nueva academia de poetas, cuya primera junta se celebró el 15 de octubre de 1690 en el huerto de los Menores observantes de San Pietro in Montorio. Los catorce asistentes a ella fueron: Gianmario Crescimbeni, de Macerata; Vincenzo Leonio, de Spoleto; Gian Vincenzo Gravina, de Roggiano; Silvio Stampiglia, de Civita Lavinia; Giov. Battista Zappi, de Imola; Paolo Coardi, de Turín; Carlo Tommaso Maillard, de Tournand; Pompeo Figari, de Génova; Paolo Antonio Del Negro, de Génova; Melchiore Maggi, de Florencia; Iacopo Vecinelli, de Roma; Paolo Antonio Viti, de Orvieto, y Agostino Maria Taia, de Siena.

Mauro, jesuíta; el Marqués de Pianezza, Giovanni Francesco Albani y Fray Enrico Noris, agustino.

En 1679 aparecen citados también en el Catálogo original de los académicos, que formaba parte de la biblioteca de la Reina, Carlos Catone de Court, Fr. Enrico de Guzmán, Francesco Ridolfi, Fr. Angelo Giuliani, dominico; Michele Cappellari, Emanuel Eschelestrate, primer bibliotecario de la Vaticana; Alberto Conde Caprara, Ubertino Carrara, jesuíta; Benedetto Manzini, Alessandro Guidi y Nicolò Rodolovic, Arzobispo de Chieti.

Olvidando que estaban sobre el Janículo, quisieron emular a los pastores de la antigua Arcadia y empezaron por tomar sus nombres griegos, añadiéndoles la denominación de un lugar campestre. Después, adoptaron el calendario helénico y comenzaron a contar por olimpíadas, celebrando fiestas solemnes al final de cada una de ellas.

El 20 de mayo de 1696, Gian Vincenzo Gravina dictó las leyes de la Academia, basadas en las de las XII Tablas. La Arcadia se convertía en una república literaria, con un presidente electivo, o "custode generale", con la siringa de Pan como emblema y con el Niño Jesús, "Gran Pastor de los pastores", como patrono.

El primer "custode generale" fué Gian. Mario Crescimbeni (Alfesibeo Cario), que desempeñó el cargo durante treinta y ocho años (1690-1728).

El lugar en que se celebraban las reuniones generales se llamó Bosco Parrasio, en tanto que la sede de las juntas privadas del "custode generale" con los "duodecimviri" que constituían el "Sabio Colegio" era la residencia de aquél, llamada "Cap anna del Serbatoio".

Pronto comenzaron a surgir "colonias" de la Academia en toda Italia, regidas por sus mismas leyes y dirigidas por un vicecustode. La primera se creó en Arezzo y se llamó "Forzata"; en 1693, en Macerata, patria de Crescimbeni, se fundó la segunda con el nombre de "Elvia", y sucesivamente surgieron la "Animosa" de Venecia, la "Renia" de Bolonia, la "Ferrarese" de Ferrara, la "Fisiocratica" de Siena, la "Alfea" de Pisa, la "Camaldolese" de Rávena, la "Sebezia" de Nápoles, etc.

Una gran corriente literaria se extendió así por toda la península italiana, provocando una fuerte reacción contra el barroquismo que había imperado durante un siglo en la literatura y las costumbres y sustituyendo sus artificios y fantasías con la seria y llana expresión de los afectos y de los pensamientos (2).

---

(2) B. Croce: *L'Arcadia e la poesia del settecento, discorso,* 1945, pág. 7.

El primer acuerdo de los árcades fué aclamar por Patrona a Cristina de Suecia, con el nombre griego de Basilisa, y el volumen I del Catálogo de la Academia se inicia con la siguiente inscripción: "Basilissa-Cristina Alessandra Regina di Svezia di glor: me: nel cui giardino arcadicamente detto Bosco Parrasio si ragunano gli Arcadi Pastori".

Los árcades tuvieron que ir peregrinando continuamente de un lugar a otro hasta que en 1721, al fallecer Clemente XI, Crescimbini asignó los campos que le pertenecían (los pastores de la Arcadia se convertían en propietarios ideales de sus ideales territorios) al Rey Juan V de Portugal, quien envió 4.000 escudos, para que la Arcadia tuviera sede propia. Con esta suma, se adquirió una faja triangular de terreno al pie del Janículo, que fué destinada al cultivo de arbustos y flores y se convirtió en el definitivo Bosco Parrasio. Algunos años después se construyó allí un teatro según planos del arquitecto árcade Antonio Canevari.

Durante "la custodia" Crescimbeni se produjo una importante escisión, por obra de Gian Vincenzo Gravina, quien con sus discípulos formó la "Accademia dei Quirini"; pero las rivalidades personales cesaron pronto y la Arcadia (a la que por entonces pertenecían Metastasio, Guidi, Rolli, Filicaja, etc.) rindió a Gravina el honor póstumo de inscribirle nuevamente en su libro de oro.

No podía faltar la huella española, tan profunda en las letras italianas desde dos siglos antes, en esta institución, y seguidamente vamos a exponer los datos obtenidos de la consulta de los archivos de la Arcadia sobre los españoles que formaron parte de la misma desde su constitución hasta nuestros días.

I. Custodio Crescimbeni (1690-1728).

1. *Don Emanuello Martino de Valenza.*

Figura con el número 377 y con el nombre árcade de Eumelo Olenio, por el campo próximo a Tegea. Fué elegido en el Bosco Parrasio el 24 de junio de 1694.

Creo que debe de tratarse de D. Manuel Martín, natural de Valencia, pero residente en Roma, porque en el manuscrito de los *Fatti degli Arcadi* se lee:

"In questa Ragunanza furono nominati cinque pastori e due pastorelle ed Eumelo fu il primo fra i Pastori e ricevette dalla mani di Crescimbeni il diploma di nomine essendo presente."

Su permanencia en Roma aparece confirmada por diversas referencias del tipo: "... dopo cantarono Eumelo, etc..."

2. *Don Luigi della Cerda e Aragona, Duca di Medina Celi.*

Este gran personaje, Embajador de España cerca de Inocencio XI, fué "aclamado" en la *Ragunanza* LVI, celebrada en la "Capanna del Serbatoio" el XX de Elafebolione del año III de la Olimpíada DCXVIII, o sea el 29 de marzo de 1696, y recibió el nombre de Arconte Frisseo, de las inmediaciones de la ciudad de Frissa.

Fué un árcade activo, cuyo nombre aparece repetidamente en los textos académicos (3).

Amigo de las letras y de los literatos, ofrecía frecuentemente en su palacio representaciones teatrales, ya españolas, ya italianas, a la nobleza romana. Famosa fué la fiesta que organizó para celebrar las bodas de Carlos II con Doña Mariana de Austria, en que se estrenó un drama compuesto por Giuseppe de Totis (Filedo Nonacrio entre los árcades), titulado *La Caduta delle Amazzoni*, al que puso música Bernardo Pasquini. Representóse con regia magnificencia y a sus expensas en el teatro particular del Condestable Colonna y según Crescimbeni "da gran tempo addietro non era stata Roma spettatrice d'un così vago apparato, del quale non si estinguerà così presto la rimembranza".

Poco después de su elección, tuvo que trasladarse a Nápoles por haber sido nombrado Virrey y Capitán General de aquel Reino, y allí llevó su afición a los dramas musicales. En su propio

(3) V. el ms. de *Fatti degli Arcadi*, I, pág. 270; Crescimbeni: *Arcadi morti*, II, págs. 234-38; ídem: *Vita degli Arcadi Illustri*, IV, pág. 56; Casini: *L'Arcadia*, pág. 456.

palacio fundó una Academia en que acogió a los principales escritores del Virreinato, protegiendo especialmente a Giuseppe Valletta y Gregorio Caloprese, a los que había conocido en la Arcadia. La costumbre que estableció de reunirse con los hombres más doctos para discutir cuestiones de Política, Filosofía u otras materias eruditas, "non può dirsi quanto facesse in Napoli rifiorire gli studi e le lettere" (4).

La noticia de la muerte de Carlos II le obligó a trasladarse a España, donde falleció poco después. Esta noticia se recibió en la Arcadia el 28 de febrero de 1701.

3. *Don Giovanni de Vizzaron.*

Aparece con el número 641 en el Catálogo general, titulándosele "Principe della Accademia degli Straveganti del Colegio Clementino in Roma".

De su elección, hecha en la *Ragunanza LVII* el 28 de mayo de 1702, se dice en los *Fatti degli Arcadi:*

"Fu acclamato colla solita formula il Principe Ludovico Pico della Mirandola e si confermò la collazione dei due luoghi alla Accademia del Collegio Clementino... nelle persone di Giovanni di Vizzaron e di Nicola Spinola" (5).

Este Vizzaron no es otro que D. Juan de Vizarón, andaluz, archidiácono de Sevilla, que residió en Roma algún tiempo y que en un soneto publicado en las *Rime degli Arcadi* expresa vivamente el dolor que le produjo la muerte de su amigo Zappi, uno de los fundadores de la Arcadia (1712).

También tuvo amistad con el árcade Alessandro Burgos, fraile mínimo de Mesina, de origen español, Obispo más tarde de Catania.

4. *Don Giovanni Emanuello Fernández Paceco.*

Con el número 720 aparece D. Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena, Duque de Escalona y Virrey de Nápoles,

(4) Crescimbeni: *Le vite degli Arcadi illustri,* IV, pág. 56.
(5) *Fatti,* II, pág. 159.

que recibió el nombre de Megarto Parrasio, de los campos inmediatos al templo de Apolo Parrasio.

Fué elegido en la *Ragunanza LXIV* el 13 de noviembre de 1704, y el acto se reseña de la siguiente forma en los *Fatti degli Arcadi* (págs. 184-185):

"In primo luogo si acclama il Duca d'Escalona Vicerè di Napoli — passato a viva voce.

Acclamazione.

Noi Pastori Arcadi riguardando l'Epiche prerogative che in ogni parte adornano l'Illmo. e Emmo. Sr. D. Giovanni Emmanuello Fernández Paceco, Marchese di Vigliena, Duca d'Ascalona, Conte di S. Stefano di Parma e Grande di Spagna, Vicerè Luogotenente e Capitano Genle. del Regno di Napoli, e la produzione che l'Ec. S. tiene dirette le belle arti e in particolare delle lettere che altamente promuove, e finalmente i favori che comporta alla nostra Arcadia e alla Colonia che ella ha, sulle rive del Sebeto, l'Illmo. Eccmo. S. Vicerê a viva voce e di comune consenso Acclamiamo, pubblichiamo e dichiariamo Pastore Arcade col nome di Megasto e con la denominazione di Parrasio dalle Campagne presso il Tempio di Apollo Parrasio, secondo il costume della nostra adunanza e con tutti gli onori e senza alcun peso."

Este Marqués de Villena (1650-1725) no es sino el primer Director de la Real Academia Española, partidario de Felipe V en la Guerra de Sucesión y Virrey de Cataluña, Navarra, Aragón, Sicilia y Nápoles.

5. *Vincenzo Vittoria.*

Al número 858 del Catálogo se menciona al canónigo valenciano D. Vincenzo Vittoria, elegido en la *Ragunanza LXXI* el 6 de diciembre de 1704, al que se dió el nombre de Eriseno Langiano, de las cercanías de la fuente de Langia.

Alfesibeo Cario, que fué *Custode Generale* de la Arcadia, trazó la siguiente biografía de este personaje en el tomo tercero de los *Arcadi Morti:*

"Don Vincenzo Vittoria Patrizio Valenziano canonico di Xativa, uomo di molte erudizione e grandemente affezionato alle arti liberali, e in particolare alla Pittura, dimorò lungo tempo in Roma e fu grande amico del famoso pittore Cavalier Carlo Maratti, del quale volle essere anche discepolo non senza considerabil profitto. Coltivò altresì la lingua toscana, di tal maniera, che vi compose alcune opere con molta pulizia e franchezza.

Fu sopra il tutto veneratore del gran Raffaello d'Urbino, cui difese gagliardamente dall'autore della Felsina Pittrice con varie lettere, intitolate: Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per difesa di Raffaello d'Urbino, dei Caracei e della loro scuola, e impresso in Roma il 1703.

Un'altra opera pubblicò egli parimenti in Roma l'anno 1705, e questa fu la vita di S. Vincenzo Ferrerio, di cui era parente e devotissimo; e oltre a ciò proseguì quella del suddetto Cavalier Maratti, incominciata dal celebre Gio. Pietro Bellori, la quale tuttavia si rimane imperfetta, per essere il Maratti a lui sopravvissuto alcuni anni.

Questo bel genio poi veniva da lui coltivato con una scelta raccolta di libri Toscani e con la continua ricerca di Stampe e disegni singolari dei quali aveva fatto più volumi; e finalmente con un bel museo di Antiche Memorie, massimamente estratte da' sacri cimeteri, nel che parimenti face studio particolare. A tali nobili doti dell'ingegno accompagnò egli di tal fatta quelle dell'animo, che universalmente era in Roma amato e stimato; e nella nostra Adunanza se ne fece preciso conto, essendovi stato ascritto l'anno 1704, col nome di Eriseno Langiano. Morì questo riguardevole uomo in Roma nel 1709 a' 22 di maggio."

6. *Don Giuseppe Fernández de Mediano.*

Con el número 963 del Catálogo figura D. Giuseppe Fernández de Mediano, Marqués de Monpelieri, Presidente del Consejo de Sicilia, con el nombre árcade de Arenio Coriniano, de los cam-

pos inmediatos a Corinia en Acaia. Fué elegido en la *Ragunanza LXXVIII* el 2 de junio de 1706.

Originario de Logroño, nació en Palermo el 13 de noviembre de 1651. A los diecinueve años era ya abogado, y poco después juez en la Corte Pretoriana de la ciudad, alcanzando después todos los grados de la magistratura.

Por su segundo matrimonio, adquirió el título de Marqués de Monpelieri con la baronía de los feudos de Barbarigo, Chibò y Chiapperito.

Reunió muchos libros raros y formó una notable biblioteca; perteneció a diversas Academias, verbigracia, a la de los Raccesi de Palermo, a la de los Pigri de Bari, a la de los Pellegrini de Roma y a la Florentina. Falleció en Palermo el 29 de julio de 1718.

7. *Doña María Rinijia Valasco.*

En el número 1.783 del Catálogo aparece citada la Duquesa de Osuna en la forma reproducida y con el nombre árcade de Eluinda Ifigenia, de los campos próximos al templo de Diana Ifigenia en la Figenia. En los *Fatti degli Arcadi* (III, fol. 314) tan sólo se reseña su elección, denominándola "Dama letterata spagnola".

8. *Abate Francesco Ximénez Caro.*

Consta en el número 1.837 del Catálogo, donde se indica además que era natural de Martín Muñoz y que recibió el nombre de Zosildo (6).

8. *Don Alvaro Cienfuegos.*

Primer Cardenal español que formó parte de la Academia, fué elegido el 24 de enero de 1726 con el nombre de Temifilo Avidio, de las riberas del río Avide.

---

(6) Por este tiempo formaron parte de la Arcadia Don Juan V de Portugal (Arete Melleo), elegido el 14 de junio de 1718; el Cardenal portugués Nunho de Cunha d'Artayde (Basilide Exadeo), aclamado el 19 de agosto de 1721, y el Cardenal de la misma nacionalidad Giuseppe Pereyra de Lacerda (Retimo Sideate), nombrado el 4 de septiembre de 1721.

Nacido en Oviedo el 27 de febrero de 1657, estudió Filosofía en Santiago de Compostela y enseñó luego Teología en Salamanca. Por haberse opuesto a Felipe V, tuvo que marchar de España, desempeñando importantes gestiones a favor de la Corte portuguesa en territorio alemán. Cardenal desde 1720, fué nombrado más tarde Obispo de Catania y Arzobispo de Monte Reale en Sicilia. Murió en Roma el 19 de agosto de 1739.

Parece que Leopardi debió de conocer sus obras, pues, como indica Alda Croce, Ortiz sostiene en su edición de la *Ginestra* del poeta italiano, que esta obra ofrece reminiscencias de *La Rosa del desierto,* del Cardenal.

II. Custodio Lorenzini (1728-1743).

Para suceder a Crescimbeni, fué elegido Custodio General el abate Mons. Lorenzini. De los quince años que duró su mandato no se conservan ni actas ni otros documentos, por haber quedado todo destruído en un incendio del archivo. Se sabe únicamente, por otros conductos, que en este período ingresaron los italianos Forteguerra, Rolli, Metastasio, Maffei, Muratori y Giovan Battista Vico, el gran filósofo.

III. Custodio Morei (1743-1766).

A la muerte de Lorenzini, pasó a ser Custodio General Michele Giuseppe Morei (Mireo Rofeatico), que ocupó el cargo desde 1743 hasta 1766, etapa que algunos denominan de la Arcadia degenerada, en tanto que Natali sostiene que representa el verdadero cumplimiento del trabajo arcádico.

Como faltan también las actas o *Fatti degli Arcadi* de estos años, únicamente hemos podido valernos de los catálogos para continuar la búsqueda de académicos españoles.

9. *Don Raimondo Ascoitia.*

Figura con el nombre árcade de Argisteo.

10. *Mons. Alfonso Clemente Aróstegui.*

Auditor de la Rota y Ministro de los Monarcas de España y de las dos Sicilias. Llamado Flosisbo.

11. *Don José D'Aroca.*

De Sevilla. Con el nombre de Hispalio Eurizio.

12. *Don Alfonso Ascoitia.*

Con el nombre de Megaste Hlense., sin duda Hispalense.

13. *P. Francisco Bonini.*

Somasco, o sea de la comunidad de clérigos regulares que seguían la regla de San Agustín. Con el nombre de Firmisio.

14. *Don Ramón de la Cruz.*

Es, sin duda, el más conocido de los españoles que ingresaron en esta época. Aunque natural de Madrid, figura en el Catálogo como de Sevilla, porque residía en esta ciudad al producirse su ingreso. Tomó el nombre de Larisio Dianeo y fué, con Alberto Lista, uno de los mayores divulgadores del espíritu arcádico en España.

15. *Don Manuel Coeva.*

Llamado Almene.

16. *Don Pedro Erninas.*

Recibió el nombre de Beristo.

17. *Don Miguel de la Ganabera.*

Agente de la Corona española ante la Santa Sede. Llamado Astacide.

18. *Fr. Félix de Jesús María.*

Trinitario descalzo de Madrid. Llamado Flegonte.

19. *Fr. Rodrigo de San Gabriel.*

Trinitario descalzo de Andalucía. Con el nombre de Pisenio.

20. *Infante Don Felipe, Duque de Parma.*

Hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio, nacido en Madrid el 15 de mayo de 1720. Aclamado con el nombre árcade de Leontide.

21. *Doña Isabel María, Duquesa de Parma.*

Hija del anterior y esposa de José, Emperador de Austria. Segunda dama española que encontramos en la Arcadia, donde se la denominó Ersilia.

22. *Don P. Mertebrine.*

Con el nombre de Foceno.

23. *Don Agustino Montianos.*

Se trata del erudito Agustín de Montiano y Luyando, primer Director de la Academia de la Historia, que tomó el nombre de Leghinto.

24. *Fr. Bernardino Membrive.*

Dominico. Llamado Erbanio.

25. *Don Antonio Bernardo Mosquera.*

Tomó el nombre de Orifio.

26. *Padre José Domingo Puinoz.*

Ministro provincial de Zaragoza y Asistente de España de una Orden religiosa que no se precisa. Llamado Ibero.

27. *Don Emanuel Pomerada.*

Llamado Nelio.

28. *Don Francisco Preciado de la Vega.*

Francisco Preciado nació en Sevilla, cursó la carrera eclesiástica y más tarde cultivó la pintura bajo la dirección de Domingo Martínez. En 1733 marchó a Roma con Felipe de Castro y allí fué discípulo de Sebastián Conca, manteniéndose durante siete años a sus expensas hasta que en 1740 Felipe V le otorgó una pensión de 500 ducados por su aplicación y talento.

En 1739 había sido premiado por la Academia romana de San Lucas; en 1753 fué nombrado individuo de mérito de la española de San Fernando, y cuatro años más tarde se le eligió Secretario de aquélla, cargo que ocupó hasta 1766, en que fué designado Príncipe de la corporación. Más tarde volvió a ser Secretario (1770-77), Príncipe (1777) y Consiliario (1785). Desempeñaba por tercera vez la Secretaría de esta Academia de San Lucas, cuando se produjo su fallecimiento el 10 de julio de 1789. Fué enterrado en la iglesia de Santa Susana, de Roma, y el Auditor de la Rota, Antonio Despuig, costeó el sepulcro que le erigieron.

Pintor de cámara del Rey de España, expuso sus opiniones artísticas en un libro titulado *Arcadia pictórica* (Madrid, 1789).

Su esposa, D.ª Catalina Cherubini de Preciado, con la que contrajo matrimonio en 1750, era también pintora, destacando como miniaturista, y perteneció a la Arcadia con el nombre de Ersilia. También formó parte de la Academia de San Fernando, que conserva un cuadro suyo.

29. *Don José Antonio Pérez.*

De Sevilla. Llamado Lavisono.

30. *Don José Luis Pereyra.*

Oficial de la Secretaría de Estado y autor de *La Theodicea o la Religión natural defendida contra sus enemigos los antiguos y nuevos Philósophos con demostraciones metaphísicas* (1771). Tomó el nombre de Ormino.

31. *Don Antonio Ponz.*

Este conocido tratadista de Arte marchó a Italia en 1751 para estudiar las obras de los grandes maestros italianos, y durante los nueve años que permaneció en Roma tuvo lugar su ingreso en la Arcadia, con el nombre de Gisleno. Frecuentó la Academia, y en ella solía encontrarse con otros eruditos españoles residentes en la ciudad.

32. *Don Antonio Salazar del Río.*

De Barcelona. Llamado Zeffirio.

33. *Don Francisco Ximénez.*

Eclesiástio. Llamado Zabildo.

34. *Don Domingo Terradellas.*

Compositor y organista, nacido en Barcelona en 1713, y discípulo en Nápoles desde 1735 de Francisco Durante. Hizo tales progresos, que un año después puso en música el melodrama *Giuseppe riconosciuto,* del árcade Pietro Metastasio, logrando gran éxito. Más tarde compuso y estrenó en Roma las óperas *Astarté* y *Artemisa,* a las que siguieron otras varias en colaboración con el famoso escritor citado. En 1745 se trasladó a Londres, donde se representaron varias de sus producciones con éxito ruidoso. Desempeñó el cargo de Maestro de Capilla de la Iglesia nacional de los españoles en Roma, donde falleció el 20 de enero de 1751, siendo sepultado su cadáver en San Lorenzo in Lucina.

En la Arcadia tomó el nombre de Ausioneo.

35. *Padre José Torrubia.*

Mínimo observante de Granada. Tuvo el nombre árcade de Salisbo.

36. *Padre José Vasco.*

C. R. M. de Málaga. Tuvo el nombre árcade de Nicareo.

METRICISMOS EN LAS "COMEDIAS BARBARAS"

POR

R. BENITEZ CLAROS

La obra de D. Ramón del Valle-Inclán carece hasta ahora, desde el punto de vista gramatical y estilístico, del extenso estudio que en su conjunto necesitaría. Los trabajos realizados hasta el presente por Owen (1), Rogers (2), Seeleman (3), Amado Alonso (4) y otros, no abarcan, desgraciadamente, más que aspectos parciales y fragmentarios de su labor. Es posible que sea el lenguaje de Valle-Inclán, entre los autores contemporáneos, el que se halle más cargado—saturado eléctricamente—de sugestivas actividades idiomáticas. Los temas podrían irse ensanchando desde la simple malla del vocabulario (aun inédito, en general, a la crítica) hasta las complicadas claves sintácticas que lo presiden, sin que en ningún caso hallemos el paciente y definitivo trabajo que esta obra requiere.

Claro está que para ello es preciso desenlazar lentamente cada uno de los nudos estilísticos que la labor de Valle-Inclán nos ha dejado, a fin de contar con los suficientes materiales para poder

(1) Arthur L. Owen: "Sobre el arte de don Ramón del Valle-Inclán". *Hispania*, 1923, VI, 69.

(2) P. P. Rogers: *A Spanish version of the "Mateo Falcone" theme*. M. Language Notes, 1930, 45, 402.

(3) R. Seeleman: "Folkloric elements in Valle-Inclán". *Hisp. Rev.*, 1935, II, 103.

(4) Amado Alonso: *Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán*. Verbum. Buenos Aires, 1928.

llevar a cabo ese estudio global. No otra intención que esta de allegar noticias parciales sobre determinados aspectos de una producción extensa y llena de calidades filológicas, es la que mueve a estas líneas, que esperamos ampliar a otros aspectos no menos interesantes de nuestro autor.

Valle-Inclán es poeta de la prosa, porque su vértebra literaria es esencialmente poética. Creemos indispensable enfrentarnos con esta consideración al enjuiciar sus escritos, y hacerla, al mismo tiempo, patente mediante el análisis de la estructura métrica de dicha prosa, eligiendo para ello, como cauce inmediato, el de sus *Comedias bárbaras*. Elección que está determinada por la concentración que de este carácter se verifica en ellas, debido a su construcción dialogada, y que no es exclusivo en modo alguno, ya que el fenómeno abarca a la totalidad de la obra de D. Ramón.

Hemos preferido el término "métrico" al "rítmico", que acaso haya podido también emplearse, porque lo creemos mucho más preciso para nuestro caso, ya que hemos de operar precisamente sobre frases métricas en su más limpia acepción. El ritmo es una circunstancia del metro y es a éste al que debemos de referirnos.

Preparado este trabajo en la Universidad de Cuyo, no nos ha sido posible, por desgracia, trabajar sobre la edición de las Obras Completas (1) de Valle-Inclán, celosamente preparada por su hijo, y querido amigo nuestro, Carlos María. En cambio, nos ha favorecido con su consejo y dirección el eminente profesor de la Universidad de Hamburgo Dr. Eritz Krüger, en la actualidad Director del Instituto de Lingüística de Mendoza, a quien desde aquí agradecemos fervientemente su ayuda.

* * *

Uno de los fenómenos estilísticos más interesantes, si no acaso el que más, de la prosa de D. Ramón del Valle-Inclán, es el de su insistente metricismo, que aquí nos proponemos estudiar sobre los textos que acaso lo reflejan de modo más sistemático: las *Co-*

(1) *Obras Completas de Don Ramón del Valle-Inclán.* Madrid, 1944.

medias bárbaras. En líneas generales toda la obra de D. Ramón ofrece con seguridad la misma característica, pero en estas producciones, en las que los diálogos ocupan casi el total del elemento expresivo, el fenómeno se agudiza hasta el máximo.

Porque una de las diferencias que en principio nos interesa destacar, aun con la advertencia previa de que no es decisiva, ni mucho menos, es que el metricismo de nuestro autor, como en general ocurre en todos aquellos que lo presentan, se localiza de modo más preciso sobre los sectores dialogados de la prosa, que sobre los paramentos puramente narrativos. Las causas de esta peculiaridad son obvias: el diálogo concentra, agudiza, activa la intensidad expresiva. En el mismo lector se acusa la inclinación a recargar este matiz de vitalidad lingüística. Por otra parte ofrece, con su infinita posibilidad de giros, dirección, interlocutores, intencionalidad, un campo anchísimo a las posibilidades métricas.

Antecedentes. La prosa de Rubén Darío.

Los valores rítmicos en la prosa literaria castellana han sido cultivados en el período contemporáneo a partir de Rubén Darío (1). Ya en *Azul* se nos ofrece una verdadera revolución estilística, en la que hay no escasos reflejos del simbolismo francés. "Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces", nos explica Rubén en *Historia de mis libros* (2). Es evidente el carácter simbolista de esta afirmación. Pero como el alma armónica de las palabras, su "melodía ideal", con las palabras del autor, difícilmente puede separarse, extraerse, de la estructura formal, verbal, de las voces, porque constituyen ambas un nódulo funcional, de ahí que los resultados prácticos en la prosa no hayan

(1) Véase Andrés González Blanco: *Rubén Darío. Obras escogidas*. Estudio Preliminar, Madrid, 1910, t. I, pág. CCLXVII. "*Azul* marca una época de renovación en la yerta y amojamada prosa castellana de Sudamérica."

(2) En *Obras Completas*, Madrid, 1919, vol. XVII, pág. 189. La prosa de Rubén está representada en *Azul, Los Raros, España Contemporánea, Peregrinaciones, La caravana pasa, Tierras solares, Opiniones, Parisina, El viaje a Nicaragua.*

sido otros que la aparición de armonías y sonoridades (bien ideales, pero bien verbales al tiempo) que variaron en esencia el carácter tradicional de ella.

Ya Justo Sierra, en su prólogo a la edición de *Peregrinaciones* supo darse cuenta de las consecuencias inmediatas que este pensamiento contenía para la prosa: "... de lo impreciso de esta teoría, ha resultado el ensayo, no digno de aplauso, de mezclar a la prosa el verso, en combinación íntima".

En la prosa de Rubén, sin embargo, puede decirse que se ha cumplido la parte más pura de la proposición. Hallamos en ella continuas matizaciones musicales, melodías que se exteriorizan por medio de vocabularios sumamente coloristas y cadenciosos, pero en los que no es fácil hallar, a primera vista, versos determinados, como después los veremos en Valle-Inclán. No hay que perder de vista, no obstante, ciertas circunstancias que facilitan esta difuminación métrica, que no llega al extremo de ausentarse totalmente. Ello es debido en parte al desarrollo de la prosa de Rubén Darío, que se verifica en cláusulas rítmicas de mayor amplitud que las de Valle-Inclán, por lo que aumentan las dificultades de aislarlas. En *El País del Sol,* por ejemplo, se consigue un tipo de posa rítmica, ya apercibido por Henríquez Ureña (1) con ciertas rimas limitando los párrafos. En *Dice mía* y en *Mía* aparecen combinaciones musicales apoyadas en pies trisílabos, también explicadas por el mismo Rubén. Y tratando de *Heraldos* vuelve a insistirnos sobre las perseguidas calidades tonales de su verso-prosa: "En *Heraldos* demuestra la teoría de la melodía anterior. Puede decirse que en este poema el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evo-

---

(1) P. Henríquez Ureña: *La versificación irregular en la poesía castellana,* Madrid, 1933, pág. 322. De él procede el siguiente ejemplo, bien expresivo:

"Junto al negro palacio del rey de la Isla de Hierro—¡oh cruel, horrible destierro!—, ¿cómo es que tú, hermana armoniosa, haces cantar, al cielo gris, tu pajarera de ruiseñores, tu formidable caja musical? ¿No te entristece recordar la primavera en que oíste a un pájaro divino y tornasol, en el país del sol?..."

Otro poema en prosa de Rubén es *Gove save the Queen* (1894).

can la figura oriental, bíblica, legendaria y la correspondencia (1). De nuevo nos enfrentamos con la amalgama, no discernida por el poeta, de aspectos esenciales y formales de la expresión.

Completemos esta rápida y necesaria visión con un ejemplo bien característico. Procede de *Los Raros* y en él podremos comprobar los aspectos antedichos:

"¿Por qué vino tu imagen a mi memoria, Stella, Alma, dulce reina mía, tan presto ida para siempre, el día en que después de recorrer el hirviente Broadway, me puse a leer los versos de Poe, cuyo nombre de Edgar, armonioso y legendario, encierra tan vaga y triste poesía, y he visto desfilar la procesión de sus cartas enamoradas a través del polvo de plata de un místico ensueño? Es porque tú eres hermana de las liliales vírgenes cantadas en brumosa lengua inglesa por el soñador infeliz, príncipe de los poetas malditos. Tú, como ellas, eres llama del infinito amor. Frente al balcón vestido de rosas blancas, por donde en el Paraíso asoma tu faz de generosos y profundos ojos, pasan tus hermanas y te saludan con una sonrisa, en la maravilla de tu virtud, ¡oh mi ángel consolador!, ¡oh mi esposa! La primera que pasa es Irene, la dama brillante, de palidez extraña; la segunda es Eulalia, la dulce Eulalia de cabellos de oro y ojos de violeta, que dirige al cielo su mirada; la tercera es Leonora, llamada así por los ángeles, joven y radiosa en el Edén distante; la otra es Frances, la amada que calma las penas con el recuerdo; la otra es Malume, cuya sombra yerra en la nebulosa región de Weir, cerca del sombrío lago de Auber; al otra, Helen, la que fué vista por la primera vez a la luz de perla de la luna; la otra, Annie..."

"Así tú para mí. En medio de los martirios de la vida, me refrescas y alientas con el aire de tus alas, porque si partiste en tu forma humana al viaje sin retorno, siento la venida de tu ser inmortal cuando las fuerzas me faltan o cuando el dolor tiende ha-

---

(1) Idem íd., pág. 322.

cia mí su negro arco. Entonces, Alma, Stella, oigo sonar cerca de mí el oro invisible de tu escudo angélico" (1).

De Rubén Darío a Valle-Inclán.

Se ha de tener presente que este valor métrico de la prosa, que pretendemos dilucidar, es esencialmente poético y obra de poetas por tanto. Lo posee Rubén Darío, lo posee Valle-Inclán. Y alrededor de ellos y uniendo esta trayectoria de tanta importancia para la caracterización estilística de la prosa de primeros de siglo, otras figuras. Es interesante el intento del colombiano José Asunción Silva de construir metros con un uniforme pie silábico, ya tetrasílabo, ya disílabo, cuyas muestras son anteriores a la obra de Rubén. Este ejemplo procede de su *Nocturno*, y en realidad la estructura poética la debe sobre todo el poema a las repeticiones de términos, ya que en conjunto se trata de prosa métrica simplemente:

> Una noche,
> una noche llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
> una noche
> en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas...
> y se oían los ladridos de los perros a la luna,
> a la luna pálida... (2).

Es curioso y a la vez explicable que este movimiento que desarrolla el sentido rítmico de la prosa se haya originado en América. No cabe duda que las traducciones de los poetas ingleses, franceses y alemanes, tan extendidas y cultivadas en los países de habla española, ha influído notablemente sobre el carácter de dicha prosa, como en el caso del citado Asunción Silva, en el que se acusa la presencia de las versiones de Poe hechas por Pérez Bonalde, del mismo Rubén, de Leopoldo Lugones, José Gálvez, Mariano Brull, en una línea no interrumpida.

---

(1) De *Los Raros*, según la selección hecha por A. González Blanco, en ob. cit., t III, págs. 33-54.

(2) P. Henríquez Ureña, ob. cit., pág. 326. Opina Ureña que es posible que en este poema de Silva haya influencia del *Cuervo*, de Poe.

Asimismo no decae la fortuna de este estilo entre los escritores españoles, aunque con dificultad lo hallamos en los sustancialmente prosistas, en los que se encuentran, sin embargo, determinadas locuciones tonales y frases de diálogo de modo claro métricas. "Azorín", artífice tan consciente de su creación, rara vez va a dejar escapar entre sus cláusulas, aun en aquellas muy breves, tan favoritas suyas, alguna estructura métrica. Unamuno tampoco, porque Unamuno posee una prosa abierta, explayada enumerativamente, que con dificultad podría plegarse a un orden rítmico, y que llega a contagiar hasta a su misma poesía. Caso parecido, aunque en otro orden, es el de Baroja, que también evita, con airada preocupación, cualquier aspecto cadencioso y enervante en su relato.

No; está claro que ha de buscarse entre los poetas el tipo de prosa que rastreamos. En los poetas de métrica irregular, acostumbrados a las nuevas disonancias valorizadas por el modernismo y con amplio rastro peninsular. En Enrique Díaz-Canedo, en Ramón Pérez de Ayala, en Juan Ramón Jiménez, cuyo *Platero y yo* es un magnífico exponente de prosa musical, de ritmo tenue. Antonio Machado se evade severamente: "Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación de espíritu".

Pero sí en Manuel Machado, en Marquina, en José Moreno Villa, en Emilio Carrére. Aunque en ninguno de ellos aparece el fenómeno con la profusión e intensidad que en Valle-Inclán.

Influjo de la poesía de Valle-Inclán.

Subtitula D. Ramón su *Cuento de abril* "Escenas rimadas en una manera extravagante", percibiendo el tono irregular de su poesía. En efecto, el verso de Valle-Inclán se construye sobre una métrica fluctuante, ya entrevista por Henríquez Ureña, que alcanza en su tiempo un desarrollo notable. No podemos perder de vista, pues, la creación poética de Valle-Inclán anterior a la re-

dacción de sus *Comedias bárbaras,* pues en ella van a estar las claves de esta prosa cargada de valores métricos. Tanto *Voces de gesta* como *Cuento de abril,* ofrecen ejemplos numerosos y palpables de la influencia que sobre el prosista ejerce el ritmo intrínseco al poeta. Por ejemplo, en *Voces de gesta* el verso usual es el dodecasílabo con cesura en sexta, con hemistiquios corrientemente graves, bien equivalentes a pares de hexasílabos, que por otra parte aparecen introduciendo variaciones en las rimas:

Abuelo Tibaldo
para dar consejo
mejor que home mozo
quisiera home viejo,
mas para marido,
mejor que home viejo
un mozo garrido.

Este tipo de hexasílabo va a sernos luego frecuentísimo, como veremos, en las *Comedias.* Y prueba de su primacía, sobre toda otra combinación en el dodecasílabo, son las tiradas que de ellos hallamos a veces en un solo verso:

¡Incendió la troje,
tomó los rebaños,
degolló los perros!

El eneasílabo, el verso reivindicado por el modernismo, no falta ni en la poesía ni en al prosa de D. Ramón:

El más acabado,
igual que el más fuerte,
están a un paso de la muerte.
.....
¡Es el lobo! ¡Es el lobo acosado
por los mastines del ganado!
.....
Tú eres también gloria del día
cada alborada renaciente.
Tu armiño nieve en serranía
y el sol corona de tu frente.

En *Cuento de abril* se nos ofrecen asimismo muchos de los más característicos tipos de verso de Valle-Inclán. Los heptasílabos se reúnen a veces a endecasílabos, como en este caso:

La castellana tierra
nos reclama, señora, a sus alcores.
Sus mesnadas levanta
para llevar la guerra
a los moros, traidores
a los tratos tratados con el Rey,
que desean con sus hoces
como canes feroces,
la villa, ayer ganada,
de medina del Rey.

No faltan tampoco las seguidillas, tan profusas luego en su prosa:

Infante de Castilla,
mi venia tienes.
.....
¡Quise, como la abeja,
libar la miel,
y sólo de tu queja
gusté la miel!

Y así en general. Repeticiones de versos clave, que jalonan la poesía con retornelos líricos; pentasílabos en los diálogos (Cuando un arquero / bárbaro y rudo / todo desnudo / y ensangrentado / jugando al dado / sobre el sonante y abollado / haz de un escudo); decasílabos (La cabeza dorada del niño / y la sien argentada de armiño); los octasílabos (Cruza la sombra encorvada / de una mujer plañidera / en la basquiña tocada / y en el humo de la hoguera / aún más velada), y de modo consecutivo, cuantas características valoran a su prosa.

Intencionalidad del fenómeno.

He aquí un aspecto del máximo interés en el estudio de esta circunstancia de la prosa de Valle-Inclán. El autor, ¿se propuso dar forma métrica a sus expresiones, o ésta surgió de manera inconsciente? ¿Se trata de un carácter intrínseco a la estructura lingüística del escritor, o incorporado a ella mediante un laborioso proceso estilístico? Repasemos, para intentar averiguarlo, algunas particularidades de estas formas métricas.

Fórmulas y sentencias.

En el comienzo de *Cara de Plata* (1) una tropa de chalanes se arremolina porque a sus ganados se les ha vedado el paso por Lantañón. De ellos, el Viejo de Cures representa la voz sentenciosa y prudente: "Arrogancias nunca / ganaron pleitos"; "Mucho aventuras"; "Con ese dictamen / no vengas allá".

Pues nos, allá vamos
con ese concierto,
y a ser vos conformes,
podemos ir todos,
que más fuerza hacemos.

Podría suponerse que Valle-Inclán ha querido caracterizar la voz aleccionadora del viejo dando esa insistencia, tan claramente métrica, a sus sentencias.

En otra ocasión, en *Romance de lobos*, el Ciego de Gondar va a ofrecernos una pista aún más precisa. Aquí no hay ya duda alguna de que el ciego se expresa en verso, ya que el coro de pobretes que le rodea celebra la gracia de su verbo y hasta Andreíña define su cualidad.

El Ciego de Gondar:

Bien de mi corazón,
allega si quieres,
y si non non,
que por el mundo
sobran mujeres.

Andreíña:

¡Valiente grosero!

El Ciego de Gondar:

Allega tu pico,
paloma real,

(1) Es curioso observar que gran número de los títulos de las obras de Valle-Inclán ofrece estructura métrica: *Cara de Plata, Tirano Banderas, Corte de Amor, Voces de Gesta, Cuento de Abril, Jardín umbrío, Claves líricas, El resplandor de la hoguera, Sonata de estío, Sonata de otoño, Sonata de invierno, El pasajero, Divinas palabras, Luces de bohemia, La hija del Capitán, La cabeza del Bautista, La cabeza del dragón, La enamorada del Rey, La Corte de los Milagros, Aguila de Blasón, Romance de lobos, Viva mi dueño.*

allega tu pico,
que no soy gavilán.
.....
Hermana Rebola,
sopla en el lar.
Nos, tras de la puerta,
hemos de amasar,
meter y sacar
y dar de barriga.
No riades, rapaces,
que no hay picardía.

También de *Romance de lobos* es este otro ejemplo. A D. Juan Manuel de Montenegro, por efectos del vino y la conciencia, se le ha aparecido la Santa Compaña. Las voces tremendas que el caballero escucha tienen casi todas un espectacular valor métrico:

La madre bisoja,
bisoja corneja,
que se espioja
con los dientes de una vieja.
La madre tiñosa,
tiñosa raposa,
que se mea en la hoguera.
.....
¡Cantó el gallo blanco,
pico al canto!
.....
¡Cantó el gallo pinto,
anda el pico!
.....
¡Canta el gallo negro,
pico quedo!

Añadamos una última cita que complete este cuadro de característica intencionalidad, a sabiendas de que quedan otros casos por aducir en este sentido (1). Creemos que éstos son suficientes

(1) Véanse en *Cara de Plata*, pág. 115, las fórmulas que utiliza Pichona la Biribisera para echar las cartas:
"Dame lo secreto / libro de Villano, / si no quieres que lo pida / a las rayas de la mano. / Señala caminos, / alumbra destinos..."
También las que emplea el Abad, invocando a Satán:
"Satanás, ayúdame / y el alma te entrego..."
Y las sentencias siguientes:
"A duras leyes / jueces clementes" *(Cara de Plata*, pág. 29).
"Viejo enamorado, / corazón enlutado" (ídem, pág. 143).
"Bodas sellan paces" (ídem, pág. 78).
"En el día se llama / Rey la moneda" (ídem, pág. 69).

para probar que el autor conoce a fondo las posibilidades de esta técnica, que dosifica con exquisito cuidado, construyendo y destruyendo los metros allí donde conviene y sazonándolos con rimas, donde éstas sean precisas. Y decimos destruyendo, porque Valle-Inclán sabe que el lenguaje popular remansa los versos con imperfecciones que la rima va salvando con sus contactos.

Esta escena acontece en *Aguila de Blasón*. Sabelita está bautizando, bajo un color de luna, el vientre, estallante y pálido, de la preñada, al tiempo que pronuncia los ritos que el abuelo le dicta:

> Yo te bautizo con agua santa del Jordán
> como el Señor Jesucristo bautizó al Señor San Juan.
> Yo te bautizo y te pongo el nombre bendito
> que porta la santidad y la sanidad consigo.
> Si niña hubieres de nacer,
> el nombre de la Virgen Santísima habrás de tener,
> y si de varón hubieres la condición,
> tendrás el nombre de San Amaro Glorioso,
> que se sienta a la mesa de Dios Nuestro Señor Todo Poderoso.

Repeticiones de términos.

La obra de Valle-Inclán ha sido sometida a un depuradísimo proceso creador. Las frases son medidas, pesadas con todo cuidado, y extraña ver cómo el autor conserva en sus riendas toda la contextura de la narración o el diálogo, a veces a lo largo de páginas y páginas. Este dominio le permite introducir determinadas claves en el desarrollo de sus composiciones, que en ocasiones van reapareciendo con constancia. Naturalmente, lo importante para nuestro caso es que dichos nudos estilísticos son casi en su totalidad de carácter métrico, lo que excluye desde el primer momento la posibilidad de su inconsciencia. No; Valle-Inclán en estos casos emplea el recurso a plena sabienda de su importancia estética y le hace rendir el máximo resultado.

Veamos: el paso de Lantañón está también cerrado para el

"Por sota y rey nunca jures / ni tu dinero aventures" (ídem, pág. 63).
"Va la ley do quiere el Rey" (ídem, pág. 63).
"Con mar... y p... / no te metas en disputas" (ídem, pág. 63).
"Gaviotas por tierra, / viento sur a la vela" (*Romance de lobos*, pág. 51).

Abad de San Clemente. Esto ocurre al principio de *Cara de Plata*. El Abad llega jinete en un potro espumante:

Cara de Plata:

¡Señor Abad, tuerza el caballo!
.....
¡Señor Abad, que no hay vereda!

El Abad:

¡Joven Absalón, no me detengas!...

Pero luego D. Ramón cambia la torna, y aquí tenemos al Abad ahora trabucando, a través de su reja, al joven montado. Sucede esta escena cuando ya habíamos olvidado la primera:

El Abad:

¡Soberbio Absalón, sigue tu camino!
(Mira que te encañono y te mando al infierno.)

Cara de Plata:

¡Señor Abad, que vengo de paces!

El Abad:

¡Réprobo!, no hay paces
con mala conciencia.
.....
Alguna perversa
intención encubres.

Cara de Plata:

¡Señor Abad, baje el trabuco!
.....
¡Señor Abad, no maldiga!
.....
Señor Abad, reciba
su ganancia y convide.

El Abad:

¡Soberbio Tarquino, sigue vereda.

Cara de Plata:

¡Señor Abad, que le parta un rayo!...

Doña Jeromita abre en sus labios la cantinela de una exclamación piadosa, cada vez que oye un exabrupto de los tantos que se le dirigen. Allá van unos cuantos recogidos al azar:

Abad:

Mi tonsura
ha sido ultrajada
por un carajuelo.

Jeromita:

¡Jesús mil veces!...
....

Abad:

¿Qué preguntas,
si estás enterada?

Jeromita:

¡Jesús mil veces!...
.....

Sacristán:

Se ríe de leyes
el Vinculero.

Jeromita:

¡Jesús mil veces!...
.....

Sabelita:

¡No me rebelo!

Jeromita:

¡Jesús mil veces!...
.....

Caballero:

¡Un rayo te parta!

Jeromita:

¡Jesús mil veces!...

Claro que no siempre ha de ser la nota grosera o de humor la que presida estas repeticiones que jalonan con su trasfondo lírico-métrico la amplitud de la narración. Porque bien como ocurre en un ejemplo anterior—el del cantar de gallos—o en algunos otros, los versos incorporan un hondo carácter poético a la obra. De todo esto, claro es, tiene Valle-Inclán una clara conciencia.

Dice el Caballero:

¡Como yo tuviese
diez años menos!

Dice Sabelita:

Yo no los querría
diez años menos.

O bien ocurre que D. Galán, el bufón jaranero de D. Juan Manuel, se pone repentinamente serio repitiendo una frase grave:

Doña María:

¿Será verdad lo que dice?
¿Habrá visto a mi ahijada?

Don Galán:

¡No hablarás, boca de tierra!
.....

La Roja:

En la cocina contó
que medio muerta la recogieron
unos aldeanos de Brandeso.

Don Galán:

¡No hablarás, boca de tierra!
.....

La Roja:

... cuando andaban por el mundo.

Don Galán:

¡No hablarás, boca de tierra!

Hasta en las mismas acotaciones, donde tantos versos aparecen (1), Valle-Inclán mantiene sus ágiles, afortunadas repeticio-

(1) Recordemos que las acotaciones de *Voces de Gesta* están también redactadas en forma métrica, y de tal manera, que la agreste tragedia se remansa o estalla en ellas: "Con alegre prieta / se acerca el rapaz. / Oh, linda promesa / del fruto en agraz" (pág. 53).

"Sobre el muerto cae doblada, / la melena desatada / en el viento derramada."

Veamos algunas de nuestras comedias. En *Cara de Plata:*

"Por los caminos del monte / van chalanes y feriantes / en desgranadas hileras. / Los de Cures y Tras-Cures..." (pág. 10).

En *Aguila de Blasón:*

"Las dos sombras suspiran / y hay un silencio largo. / Doña María esconde / el rostro entre las manos..." (pág. 84).

En *Romance de lobos:*

"A lo largo de la playa / bajan tres negras figuras" (pág. 124).

nes (Trabuco. Sotana. Bonete)—*Cara de Plata,* pág. 94—(Bonete. Trabuco. Sotana)—ídem, pág. 97.

Alteraciones de la construcción normal. Estructuras galaicas.

Al lado de estas fórmulas expresivas, sobre cuyo sentido consciente no es necesario insistir, vamos a enfrentarnos con una serie de frases en las que esa cualidad va a ser acaso un poco más difícil de sostener. De todos modos acusan un perfil estilístico de importancia, porque representan una sostenida alteración de las construcciones que pudiéramos llamar sintácticamente normales en castellano, en busca de unas calidades métricas que no podrían lograrse de otro modo.

Claro que estas alteraciones están frecuentemente orientadas hacia una sintaxis galaica, cuya estructura ya ofrece de por sí grandes posibilidades acentuales. Los personajes gallegos conservan en castellano las características de su lenguaje vernáculo, que Valle-Inclán aprovecha no sólo en sus aspectos puramente gramaticales, sino a lo largo de toda una fraseología típica.

Ahora vamos a observar algunas de las más pertinaces alteraciones del lenguaje de D. Ramón en estas comedias, y que podrían generalizarse sin gran dificultad a buena parte de su obra.

Quizá la más característica sea la locación polar del verbo. Este se sitúa en numerosísimas ocasiones bien al comienzo, bien al final absoluto de las oraciones, en casos en que en una usual construcción castellana se hubiese intercalado entre los sujetos y complementos:

¡Luces no quiero!
¡Blas, no te vayas!
Andar no puedo.
Yo más no bebo.
¡Cambiar no espero!
Bastó mi saña
para matarle.
De tus intenciones
reniego.

Otra construcción muy empleada por Valle-Inclán, que hemos podido hallar en casi toda su obra, y que constituye por otro lado un ingrediente gallego y arcaico que él utiliza con gran destreza, es la de la unión de los pronombres al verbo, tan usual en Galicia:

¿Negarásme el pañuelo, Rosalva?
.....
Pareciósele de noche
en el campo de la Iglesia.
.....
Diómelo como una cruz
Nuestro Señor Jesucristo.
.....
Comiéronle las ratas.
.....
¡Fuéronse cuánto hace!
.....
A mí llevaréisme
en un carretón.
.....
Vanse a matar.
.....
¿Y dejaráse
morir de hambre?

En los citados casos, y en otros muchos que pueden rastrearse en el muestrario métrico que aducimos en apéndices, se ha utilizado la referida construcción pronominal, con miras a conseguir efectos tónicos que de otro modo hubiesen presentado mayor dificultad. Lo mismo podría decirse del empleo de frases más o menos galaicas, pues a Valle-Inclán le basta en ocasiones con que tengan una resonancia lingüística regional—esperpentos idiomáticos—como ese sonoro "¡Toupourroutóu!" que Fuso Negro lanza acompañando sus visajes. "¡Mentira podre!", "¡Fúndete Demo!", oímos a veces exclamar a los personajes, buscando esos pentasílabos tan gustados de D. Ramón para las aisladas locuciones interjectivas.

La persona *vosotros* conserva en ocasiones el arcaísmo de la dental desinencial, y decimos en ocasiones, porque el autor utiliza este recurso cuando puede ayudarle a completar una frase métrica: "*Veredes* qué dientes / le muestra a los lobos", sentencia una vez el bufón D. Galán. Otra, el Ciego de Gondar, que repentiza

mal que bien unos versetes, tiene que echar mano a la misma fórmula para lograr un hexasílabo de los que está improvisando. El ejemplo está citado más arriba y su terminación es la que aquí interesa: "No *riades*, rapaces, / que no hay picardía".

No faltan tampoco las frases de sentido remoto, que suelen unir a sus sugerencias expresivas formas métricas que condensen el contenido: "Caínes todos", "Propio delirio", "¡Correr caminos!", "¡Tiempos aquéllos!", "¡Lutos y hambres!", "¡Tiempo de aguas!"...

Canciones.

La inclusión de algunos cantares en gallego ayuda a suponer que Valle-Inclán quiso completar con ellas el profundo tono lírico, agriamente lírico y trágico, de estas comedias. Al lado de la frase métrica no van mal los cadenciosos versos de la lengua gallega:

¡Eh, meniño, eh!...
Pra Santo Tomé...
¿Teu pai quen foy?
¿Tua nay quen e?
¡Eh, meniño, eh!...

Acuna Paula la Reina, intentando acallar a su crío mortecino.

* * *

Liberata la Blanca canta encendida bajo los parrales del Molino de Pedro Rey:

¡Vexo Cangas, vexo Vigo,
tamén vexo Redondela!
¡Vexo a Ponte de San Payo
camiño de miña terra!...

Y esta vez no ha podido contenerse el humor céltico de D. Ramón, que por boca de D. Pedrito le vocea: "¡Buena vista tienes, zorra parda!"

Conclusión.

No pudieron pasar desapercibidos a Valle-Inclán tantos valores métricos como aparecen en las *Comedias*. Posiblemente muchos

de ellos serán inconscientes, como de hecho suele ocurrir en cualquier prosa, aunque en la suya con más frecuencia debido a la estructura rítmica que le es normalmente pareja. Pero otros, muchos otros, han sido buscados y conseguidos de modo premeditado y por los diversos conductos que hemos intentado rastrear.

Por otra parte, la insistencia métrica, de producirse fortuitamente, daría a la prosa que tratamos, en conjunto, un aspecto de semiversificación que con dificultad podría soportarse. Pero no es éste el caso. Valle-Inclán, que tan compenetrado estaba, como veremos a continuación, con la métrica irregular que en su época reverdece, por boca de América, con tanta lozanía, sabe a fondo su oficio. Prepara las entradas y salidas de sus frases y trozos medidos, con maestría estilística. Cuando el oído, hecho a un ritmo determinado, espera seguir percibiéndolo, la frase rehusa su trayectoria y, parabólicamente, cae o sube a otro grado expresivo.

Veamos un ejemplo. Dice la Pichona:

"No ponga alcuños / que luego quedan. / A ustedes tampoco le gustaría / que le dijese / don Repenico. / Y lo es / y habrá de serlo / toda la vida / que para eso / tiene la cara / repenidada / de las viruelas. / Fué Dios, nuestro Señor, quien le puso ese alcuño."

Obsérvese cómo en la medida pentasilábica se producen unos salideros por donde a ratos sangra el ritmo pertinaz de las frases.

Dominio, pues, extraordinario, y vigilancia no interrumpida de la prosa. Versos en ella, unos conscientes, otros fluyentes, pero siempre administrados con exquisito tacto. Así creemos que debe de enfocarse el problema de la intencionalidad de esta métrica.

Caracteres métricos.

La singularidad que tratamos de la prosa de Valle-Inclán ofrece una matización proporcionada a la misma extensión que ella acusa. Unas veces es la frase aislada la que adopta una forma métrica, rasgo tan común que abarca sin duda a la mayoría de ellas. Otras, los versos aparecen bipartidos e incluso tripartidos,

según la técnica del lenguaje teatral, en las interlocuciones de los personajes. En diversos casos, hallamos largas frases métricas, construídas sobre determinadas bases acentuales, frases que no siempre se presentan con regularidad, sino que es posible encontrarlas formadas sobre diversas medidas. Ya veremos los frutos que el autor consigue en el empleo de las seguidillas.

Mucho nos interesará aquí repasar las inclinaciones métricas más acusadas en la prosa de Valle-Inclán y la estructura regular o irregular de ellas, pues su consideración puede ser de la mayor importancia para el estudio estilístico de aquélla. Intentaremos exponer con cierto orden lo antedicho.

El verso como frase aislada.

Partiendo de los casos más simples a los de mayor complicación, debemos de fijarnos primero en el que es, sin duda, el carácter más patente de este fenómeno. La frase aislada, expositiva o exclamativa ("Quiéreme honesta", "¡Madre bendita!") reviste carácter métrico en numerosísimas ocasiones. Y aquí nos hallamos ya ante un aspecto peculiar de esta versificación, que va a correr a lo largo de toda ella: el empleo unísono de las formas silábicas y acentuales, de técnica selectiva y popular (1), respectivamente. Con una particularidad: que Valle-Inclán va a inclinarse de modo decidido a las medidas silábicas, intentando, siempre que es posible, la incorporación a ellas de los ritmos populares. En el fondo, es curioso observar cómo un creador que se inspira de modo tan decidido en los motivos del bajo pueblo gallego, emplea unos procedimientos expresivos tan selectos, al menos en cuanto a técnica. Honda peculiaridad hispánica, cuya veta no se pierde desde la Edad Media a nuestros días.

Como decimos, buena parte del diálogo está expresada en versos, de modo que, según el contenido de aquél, va a ser el aspecto de éstos. Y así, para la exclamación súbita, interjectiva, de carác-

(1) Véase sobre ello, Henríquez Ureña, P.: *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1933, págs. 43-46, 47-49 y 332 y sigs.

ter potencial o imperativo, van a preferirse los pentasílabos o hexasílabos, ya que prescindimos de la observación de los tetrasílabos—de los que pudiera aducirse una amplia ejemplificación—, pero que no estimamos suficientemente válidos, por su cortedad métrica, para nuestro estudio.

No existe una inclinación determinada, ni en éstos ni en los otros metros, hacia los ritmos yámbicos o trocaicos, pues incluso numéricamente está el empleo de unos y otros equiparado: pentasílabos al lado de los hexasílabos; los heptasílabos al lado de los octosílabos; eneasílabos y endecasílabos junto a decasílabos.

Especifiquemos un poco las condiciones del empleo:

a) *Pentasílabos.*—Porque realmente así hemos de considerarlos, aunque a veces se nos presenten en formas que pudieran hacernos creer que se trata de decasílabos bipartitos (1); pero en éstos el ritmo debe de ser trocaico, mientras que estos pentasílabos que hallamos lo poseen yámbico. Véase, si no, la diferencia entre estos pentasílabos:

Mucho aventuras.
Tanto no juego.

Y los decasílabos normales que ofrece Valle-Inclán en esta otra parte:

Una tropa de cinco chalanes.
Ludovina, la ventorrillera.
Trasponiendo las célticas lomas.

Por ello hemos preferido en nuestro apéndice diferenciar unos y otros metros de modo bien definido, aunque en algunas ocasiones las alternancias de acento puedan ofrecer ciertas dudas.

El caso es que estos pentasílabos son utilizadísimos por Valle-Inclán, sobre todo cuando le es necesario dar al diálogo una agilidad tonal al tiempo que un rápido desenvolvimiento estilístico. Si, en un momento, Sebastián de Xogas ha de hacerse oír rápida-

(1) Consúltese en el mismo autor y obra citada, página 50. Se trata, claro es, de decasílabos con acento en cuarta o, como aclara Ureña, en quinta o tercera, con tendencia anapéstica.

mente en medio del tumulto de sus compañeros arremolinados, exclamará: "¡Atención pido!"

Sabelita expresa así la impresión que le producen las noticias que su tía le da sobre las barrabasadas de Cara de Plata:

¡Cara de Plata!
¡Vena de loco!
¡Alma de trueno!

No faltan tampoco las reduplicaciones que confirman, de una parte, el pensamiento de hallarnos ante un fenómeno estilístico consciente, y de otra añaden un matiz característico al empleo de estos metros cortos para las rápidas exclamaciones emotivas. Claman los vecinos de Lantañón:

¡El paso es libre!
¡Libre es el paso!
.....

Fuso Negro se interpela a sí propio en cierta ocasión:

¡Qué buena idea!...
¡de mala idea!...
.....
¡Qué idea más buena!...

Para los pregones de los feriantes y para las pícaras singladuras con que han de acompañarse los diálogos de los nerviosos jugadores, también proporcionan los pentasílabos su ritmo apropiado:

¡El zamorano!
¡Lienzos y mantas!
.....
¡Agua de rosas
para los ojos!...
.....
¿Quién tenía el corte?
¿A cuánto sube?
¡Yo se las juego!
Contarlas puede.
¡Palo de espadas!
¡Cátalo visto!
¡El rey de copas!
¡Ganó el Abad!

Toda una gama de reacciones fluye por estos versos, que tienen la virtud de dar a la prosa una estructura sumamente ágil, un estilo característico, cuyo estudio no puede prescindir, en modo alguno, de este aspecto que venimos estudiando. Anotemos algunos de los más cargados de sentido, de un lado, y de gracia expresiva, de otro:

¡Correr caminos!, ¡Luna sin ansias!, ¡Celos con rabia!, ¡Castillo fuerte!, ¡Angeles míos!, ¡Caínes todos!, ¡Risas que había / loquear sin pena!, ¡Cambiar no espero!, ¡Muchos iguales!, ¡Cambiar no espero!, ¡Viejo más gallo!, ¡Qué luna clara!, ¡Ciérrate, noche, / cubre este espanto!

b) *Hexasílabos.*—Igual problema que los pentasílabos presentan estos metros en cuanto a su clasificación, pues a veces pudieran parecernos dodecasílabos bipartidos, por su acentuación, aunque el frecuente uso aislado de ellos nos inclina, en los casos dudosos, a ordenarlos como simples hexasílabos. Aparte de ello, suelen presentarse en construcción aguda ("¡Soberbio Absalón!") con mucha más frecuencia de lo que solían hacerlo los pentasílabos (1).

Sobre su empleo, lo hallamos, al igual que el metro anterior, dedicado a expresar movimientos emotivos, aunque su mayor cantidad silábica y sus características acentuales lo capaciten con ventaja para las necesidades del diálogo, y las expositivas. Hagamos una breve selección de ambos usos:

¡Busca que me pierda!, ¡Madre Santísima!, ¡Condenado antruejo!, ¡No hay que tener miedo!, ¡Boca de serpiente!, ¡Boca de escorpión!, ¡Malditos estamos!, ¡Mal rayo me parta!

Fué mal sentenciado, ¿Me abrirás la puerta?, El viento es contrario, Más valía esperar, ¿Qué nueva me traes?, Ni moverme

(1) Véase Julio Saavedra Molina: *El verso de arte mayor*, Santiago, 1946. En el capítulo II plantea el problema de la relación entre el hexasílabo como adónico sencilla con el dodecasílabo, y más adelante (cap. III) establece la escala de acentuaciones que corresponde a cada uno de los adónicos en la estructura doble.

En el Apéndice (págs. 103 y sigs.) se sitúan ejemplificaciones en las que se comprueba la evidente dificultad de diferenciar ambos metros, pues se incluyen algunos que son, sin duda, hexasílabos puros ("Cerca la Tablada...", "En ti es mi esperanza..." y otros). Sobre el hexasílabo, en Ureña, págs. 31-32.

puedo, ¡Vete, que me asustas!, Las cruces te hago, ¿Tanto me aborreces?, ¿Por qué te detienes?

A partir de aquí, los metros más largos van a expresar normalmente oraciones enunciativas, interrogativas, desiderativas, etcétera, que van a ir plegando sus elementos a la contextura del verso. Siempre como frase aislada, vamos a ir viéndolas aparecer, ya en heptasílabos ("¿Ahora que yo he venido?", ¡No te clave los dientes!"), ya en octosílabos, tan propicios al ritmo valleinclaniano ("¡Qué falto estás de sentido!", "¿Qué hace usted, D. Manuelito?"), e incluso en los eneasílabos ("¡Lástima no haberte matado!", "¡Señor escribano Malvido!") y en versos de mayor cuantía silábica seguiremos encontrando frases aisladas con formas métricas.

Versos partidos.

Cierto número de metros los encontramos distribuídos en boca de dos y hasta tres personajes, a la manera teatral y sin atenerse a técnica alguna. A veces se inician con un movimiento interrogativo o imperativo, cuya respuesta aparece en la segunda frase. La cesura entre ambas no se sitúa en lugar determinado, ya que no es preciso, por otra parte.

La deducción más importante que podría sugerir esta circunstancia métrica especial es de nuevo la de su posible consciencia. A la vista de las frases y ocasiones en que hallamos el fenómeno, no sería fácil una decisión en uno u otro sentido. Hay algunos de ellos que harían pensar en una premeditación ("Y muerte también, También, Y castigo"), pero de todos modos nos limitaremos a señalar algunos ejemplos:

—¡Vete! —No quiero.
—¿Quién es? —No sé, abuela.
—¿Qué temes? —Su genio altivo.
—¿Qué se ofrece? —Apronta un jarro.
—¿Qué hacemos? —¡Maldita suerte!
—¡Don Galán! —Mande, mi amo.
—Ya la he visto. —¿Y qué te ha dicho?
—Pero es triste. —Sí lo es.
—¿Te has vuelto de piedra? —¿Quién era?

Frases en varios versos.

Va a ser una construcción muy corriente en Valle-Inclán. No sólo se esparce una oración a lo largo de varios versos de una misma medida, sino que también se apoya en metros distintos, aunque hemos prescindido de este material en nuestras observaciones. No se trata, claro es, de que un personaje pronuncie varias frases de sentido completo, una a continuación de otra, pues este caso lo hemos anotado en un apartado anterior, sino de que emita una sola frase a lo largo de un cierto número de versos:

Micaela la Roja
ha visto nacer
a todos los hijos
de don Juan Manuel.
.....
Eso fué ayer,
que hoy parecióme
de regalía.
.....
Madre del verbo,
ven en auxilio
de este devoto.
.....
Rey del infierno,
desencadena
tus aquilones.
.....
Y me han robado
otros ladrones
como vosotros.

Seguidillas.

Las frases tratadas anteriormente se desglosan en estrofas de versos isosilábicos, pero abundan los casos en que se vierten en otras de desigual medida. En la imposibilidad de reducir a un patrón determinado las muchas combinaciones halladas, de las que podrían señalarse algunas formas fluctuantes de seguidillas: 8 más 4, 7 más 4, 6 más 4, 8 más 7, 8 más 5 y otras, hemos preferido atenernos a las dos formas más comunes en que suele presentarse dicha estrofa (1). Una, la compuesta por un primer verso

(1) Sobre la seguidilla utilícese el trabajo de Friedrich Hanssen: *La Seguidilla*, en An. Univ. Chile (1909), en donde se estudian las diferentes combinaciones que la es-

de seis sílabas, más el segundo de cinco, y otra de un heptasílabo seguido, igualmente, por un pentasílabo.

a) *Hexasílabos y pentasílabos.*—El gran número de ejemplos que hallamos de esta combinación la acreditan como muy concorde con el ritmo del diálogo en prosa de Valle-Inclán. En efecto, D. Ramón la utiliza siempre que sus personajes quieren expresarse con cierta rotundidad, exponer su pensamiento de modo preciso y encerrado precisamente en un ritmo que acentúa dicho carácter. La frase se ensancha en el primer verso, para recogerse apresuradamente en el segundo, que es el que vivifica a la estrofa:

Aunque la llamare
no tornaría.
.....
Cayó muy enferma
dama María.

Y no faltan los ejemplos en agudo:

Los legos no pueden
excomulgar.
.....

b) *Heptasílabos y pentasílabos.*—La estructura normal hoy de la seguidilla se encuentra en las *Comedias* con mayor profusión aún que la anterior, de ritmo más arcaico sin duda (1). Sus posibilidades expresivas son las mismas que las anteriores, pero en cambio las tonalidades son mayores, que ya se cuenta con un acento más en el primer verso, frente a los dos del ritmo trocaico de los hexasílabos. Valle-Inclán nos ha dejado algunas seguidillas de una musicalidad tan conseguida como éstas:

En el día se llama
Rey la moneda.
.....

---

trofa ofrece. Es curioso también anotar el trabajo de Gonzalo Correas en el siglo XVII, sobre las seguidillas, en su *Arte grande de la lengua castellana*, editado por Viñaza en Madrid, 1903.

(1) Aunque el aspecto usual de la combinación sea hoy día el de 7 más 5, sin embargo está comprobado que el paradigma más común en la poesía medieval es el de 6 más 5, tan utilizado por Valle-Inclán. Véase lo aducido por Ureña, en su obra citada, págs. 83 y sigs.

Franca tienes la puerta,
¡vete y no vuelvas!...
.....
Miguelito el que llaman
Cara de Plata.
.....
Uno solo que llena
toda mi vida...
.....

Son curiosas las combinaciones con verso pentasílabo reduplicado, de las que hemos hallado varios casos; algunos tan bellos como éste, en el que la frase se va distribuyendo, con auxilio de unos artículos y de una gracia impar, por entre los versos:

... De cerrar los mis ojos
cuando pasaras
por la mi vera.
.....

BIBLIOGRAFIA

Julio Casares: *Crítica profana.* Madrid, 1916.
Salvador de Madariaga: "Don Ramón María del Valle-Inclán". *Hermes,* marzo 1922.
Arthur L. Owen: "Sobre el arte de Don Ramón del Valle-Inclán". *Hispania,* 1923, VI, 69.
S. Mas de Garma: "Necrología" (con bibliografía). *Bulletin Hispanique,* 1936, XXXVIII, 386.
Luis Araquistain: "Valle-Inclán". *Nosotros,* 1920, XXXVI, 144-146.
P. Pillepich: "Ramón del Valle-Inclán". *Colombo,* 1930, V, 130.
P. P. Rogers: "A Spanish version of the *Mateo Falcone* theme". *M. Language Notes,* 1930, XLV, 402.
R. Seeleman: "Folkloric elements in Valle-Inclán". *Hisp. Rev.,* 1935, II, 103.
César Barja: *Ramón del Valle-Inclán* (en libros y autores contemporáneos), Madrid, 1935, 360-421.
Melchor Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán.* Madrid, 1943.
Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán.* Buenos Aires, 1944.
Amado Alonso: "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán". *Verbum,* Buenos Aires, 1928.
Joaquín de Entrambasaguas: "Leyendo a Valle-Inclán". *Cuadernos de Literatura Contemporánea,* 1946, 539-591. (El tomo completo de los *Cuadernos* está dedicado a Valle-Inclán.)
Marion A. Zeitlin: "Don Ramón María del Valle-Inclán". *The Modern Lag. Form.,* 1933.
Ortega y Gasset: "Sonata de estío". *La Lectura,* 1904.
J. Rogerio Sánchez: *El teatro poético. Valle-Inclán. Marquina.* Madrid, 1904.
A. G. Solalinde: *Prosper Merimée y Valle-Inclán.* R. F. E., 1919.

Alfonso Reyes: "Bradomín y Avinareta". En *Simpatías y diferencias,* 1921.
— "Apuntes sobre Valle-Inclán". En *Los dos caminos,* 1921.
José A. Balseiro: "Valle-Inclán, la novela y la política". *Hispania,* 1932.
Julio Saavedra Molina: *El verso que no cultivó Rubén Darío.* Santiago, 1933. 32 págs.
— *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío.* Santiago, 1935.
— *El octosílabo castellano.* Santiago, 1945.
— *El verso de arte mayor.* Santiago, 1946.
— *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasílabo y el endecasílabo.* Santiago, 1946.
— *La versificación neoclásica y la obra poética del Dr. Juan Francisco Ibarra.* Santiago, 1946.
Dorothy Clotelle Clarke: "The Spanish Octosyllabe". *Hisp. Rev.,* enero 1942.
Vicuña Cifuentes: *Estudios de métrica española.* Santiago, 1929.
Friedrich Hanssen: "Miscelánea de versificación castellana". *Anales Universidad de Chile,* 1879.
— "La Seguidilla". Idem íd., 1909.
José T. Mathus: *Elementos de métrica castellana.* Santiago, 1887.
Eduardo de la Barra: *Nuevos estudios sobre versificación castellana.* Santiago, 1891-92.
— *El endecasílabo dactílico.* Rosario, 1895.
Miguel Antonio Caso: "El alejandrino castellano". *Bull. Hisp.,* XX, 1918, 1-26.
Carlos Barrera: *Del verso eneasílabo.* Bogotá, 1882.
Arturo Marasso: "El verso alejandrino". *Humanidades,* La Plata, VIII, 123-170.
Andrés Bello: *Principios de ortología y métrica,* 1859.
Juan Gualberto González: *Obras en verso y prosa,* 1884. Véase E. Díez-Canedo: *Prólogo de Obras poéticas de Boscán y Garcilaso.* Madrid, 1917.
Manuel Milá y González: "Del decasílabo y endecasílabo anapéstico". *Obras Completas,* V, 1893, 324 y sigs.
P. Henríquez Ureña: *La versificación irregular castellana.* Madrid, 1933.
— —*En busca del verso puro. Valoraciones.* La Plata, 1926-28.
— *El endecasílabo castellano.* R. F. E., 1919, VI, 132 y sigs.
— *Palabras sin acento.* R. F. E., 1925, 335 y sigs.
Francisco Asenjo Barbieri: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI.* Madrid, 1890.
Julián Ribera: "De música y métrica gallegas". *Hom. M. Pidal,* Madrid, 1935, III, 10-21.
Rubén Darío: *Historia de mis libros.* Madrid, 1916.
Max Henríquez Ureña: *Rodó y Rubén Darío.* La Habana, 1919.
Jaimes Freyre: *Leyes de la versificación castellana.* Tucumán, 1912.

APENDICE

Muestras métricas en las "Comedias bárbaras" (1).

PENTASILABOS

En *Cara de Plata:*

Hoy se lo niegan. (Pág. 8)
En otras tierras. (10)
¡Mucho aventuras!
Tanto no juego. (11)
¡Atención pido!
De ir a un levante
tiempo tenemos. (15)
... rubia de mieles, (16)
¡Madre de Dios!
¡Madre bendita! (16)
Dios le florezca.
Ponme tú cuerdo. (19)
Quiéreme honesta. (21)
Son sus romances. (23)
Por ti lo pierdo. (25)
Son ventoleras. (25)
¿De qué te hablaba
hace un momento? (25)
Ya ni recuerdo
de qué me hablaba. (25)
Quien lo da todo. (26)
A duras leyes
jueces clementes. (29)
No lo he catado. (31)
Mirado está. (32)
Iré por ella. (32)
Hazle la cruz. (33)
El paso es libre,
libre es el paso. (33)
¡Jesús mil veces! (35)
¡Qué sacrilegio! (36)
No eres tú el solo. (36)
¡Maldita casta! (37)
Pues id a verle. (37)
Eso ha de verse. (42)
¡Pues mismamente! (42)
La ley me ampara. (42)
Se ríe de leyes
el Vinculero. (43)
Pues no ha llegado. (43)
¡Cara de Plata!
¡Vena de loco!
¡Alma de trueno!
¡Un condenado! (44)
Ya estás llorando. (45)
No me rebelo. (45)
Porque él no es malo. (45)
¿No es tu cortejo? (45)
¿Lo jurarías? (45)
Sin fundamento. (46)
Hazle la cruz. (46)
¡Sin que lo sepa! (47)
¡Pronto mudaste! (47)
La ley me ampara. (47)
Ponte a mi vera. (47)
Y lo lamento. (50)
Yo no las rompo. (50)
Sé a lo que vienes. (50)
Algo dirá. (50)
No llores, niña. (52)
¡El zamorano!
Lienzos y mantas. (54)
¡Agua de rosas
para los ojos! (55)
Voy a coparle. (57)
¿De qué eres reo? (59)

(1) Este Apéndice no pretende agotar los ejemplos de metrificación en dichas obras, sino ofrecer sólo un muestrario de ellos.

Bastó mi saña
para matarle. (59)
¿Cómo te llamas? (59)
¡Mal pensamiento! (60)
¿Sabes quién soy? (60)
Todo anda mal. (60)
¡No he visto eso! (62)
¿Quién tenía el corte? (62)
Pues en él voy. (63)
¿Qué hay en el monte? (63)
¿A cuánto sube? (64)
¡Estás demente! (64)
Yo se las juego. (64)
Contarlas puede. (65)
Palo de espadas. (65)
Cátalo visto.
El rey de copas. (66)
Ganó el Abad. (67)
Si el caso llega. (69)
¿También la cera? (71)
Mucho hay que serlo. (73)
¡Vuelve, soberbio!
¡Toma tu bolsa!
Si eres altivo
yo lo soy más. (75)
Diez mil reales. (76)
¡Hay que pecar! (79)
¡Qué buena idea
de mala idea! (80)
¡Qué idea más buena! (80)
—Vete. —No quiero. (81)
Vete o doy voces. (81)
Así te entierren. (81)
Está sudada. (84)
Si se le espanta
me hace cachizas
el furricallo.
Probablemente... (85)
Quien tiene boca. (85)
No la vi en cueros.
¿Por qué se esconde?
Será recelo.
¿Es algún virgo? (85)
No se la lleno. (85)
¿Quién está dentro? (86)
Voy a sacarlo
de las orejas. (86)
Verte la cara. (86)
Yo más no bebo. (87)
Por complacerle. (88)
¡Correr caminos! (88)
Doy lo que tengo. (89)
Por no cegar. (90)
Aquí es pecado. (90)
¡Un machacante!
¡Muchos iguales! (92)
¿Quién va montando? (93)
El Vinculero
me ha parecido.
¡Viejo más gallo! (93)
¡Luna sin ansias...! (95)
¡Calla, serpiente! (95)
¡Esto me entierra! (96)
¿Qué enredo traes? (97)
Buen quiebra virgos
es el diablo. (99)
¡Requiés in pace! (99)
¡Vamos allá! (99)
¡La Virgen santa! (99)
¡Esto me mata! (99)
¡Abre, Pichona! (101)
¡Ay, qué rey moro! (101)
Harto lo sabes. (102)
El aguardiente
te ha mareado. (103)
Entra que cierre. (103)
... ábrete naipe
para que lea
el mal y el bien. (105)
Celos con rabia. (105)
Si no eres tú,
otro no veo. (106)
¡Por acabado! (107)
Rondan en torno
gatos y perros. (109)
Vete y no vuelvas. (110)

Me perteneces.
Mi alma condeno. (111)
¿De qué te espantas?
¿Tú la robaste? (113)
¡Calla, malvada! (114)
Los pies me atan.
Andar no puedo. (114)
¡Déjame libre! (115)
¡Bórrate espanto! (115)
¡En él te amparas! (115)
¡Aun nos veremos! (115)
Rey del infierno,
desencadena
tus aquilones. (120)
Confesión pido. (125)
Aun no es la tuya. (125)
Madre del verbo,
ven en auxilio
de este devoto. (126)
... ¿acaso sabes
lo que te aguarda? (127)
No me atolondres.
¡Blas, no te vayas! (128)
¡Propio delirio! (129)
¡Adiós, mi padre! (129)
¡Mentira podre! (129)
¡Calla, relapsa! (131)
... ¡coro de ángeles! (131)
¡Luces no quiero! (133)
Seguramente. (135)
Como le incites
tenemos leria. (135)
Soy de tu arte. (137)
¡Fúndete Demo! (137)
¡Qué luna clara!
Sube, Pichona. (138)
Baja, Perico. (140)
¿Y era mi casa? (141)
Seré tu esclava. (142)
Por descontado. (144)
¿Vale la pena
de arrepentirse
y hacerse santo
tan a deshora,
cuando tan pocas...? (144)
¡Abominable! (144)
Alto las luces. (147)
¿Qué vas buscando? (148)
Me abraso en ellos. (148)
¡Cambiar no espero! (148)
¡Ciérrate noche!
¡Cubre este espanto! (149)

En *Aguila de blasón:*

¡Válate Dios! (Pág. 17)
Don Juan Manuel
lleva un rey dentro. (17)
¿Ha sido el aire? (19)
No me parece'l
llamar del amo. (20)
¡No le hagan daño!
Ahora les abren. (21)
Y me han robado
otros ladrones
como vosotros. (23)
¡Maldito viejo! (24)
¡Castillo fuerte! (28)
¡Don Juan Manuel!
¡Padrino mío! (28)
¡Cierto, cordera! (31)
¡Tienes razón! (32)
¡Calla, insolente! (34)
¿Por qué se exalta? (35)
¡Angeles míos! (41)
¿Tú no lo has visto? (43)
Pues nunca mucho
puede tardar. (44)
Hoy me parece
que todas muelen. (44)
Caínes todos.
¡Inda peores! (47)
Decir, lo dicen,
pero es mentira. (51)
¿Qué más murmuran...? (55)

¿Quién me ha llamado?
Yo te llamé. (56)
Eso fué ayer,
que hoy parecióme
de regalía. (57)
A vino, necio. (57)
Cativa suerte. (65)
Lo que vos digo. (65)
Eso es verdad. (65)
Bien podrá ser. (65)
Ya sé... Ya sé... (67)
¡No son calumnias! (73
Doña María
sacará el Cristo. (75)
Tengamos paz. (75)
Pues testamento 'en
favor del ama. (77)
¿Buenas noticias? (77)
¿Nos culpa a todos? (77)
Todavía no. (78)
Tengo una empresa
que proponerte. (79)
¿Cuánto se cobra? (79)
... risas que había...
loquear sin pena. (81)
Adiós, madriña. (84)
No, no es posible. (84)
No sé... Y parece
joven y guapa. (87)
... y muy bien hemos
de respetarla. (89)
¿Da su licencia? (98)
Renta ninguna. (99)
No los he visto. (100)
¡Válate Dios! (100)
Pero mis ojos
no te verán. (101)
¿Cuándo te irás?
Mañana mismo. (101)
Mira si alcanzo
tus teologías. (107)
Por ellas como. (108)
Aun no las tengo
bien desprendidas. (108)
No seas faccioso. (110)
No ponga alcuños
que luego quedan. (111)
Que ayune entonces. (111)
La han levantado. (114)
Falta una anilla. (115)
¿Dónde está el saco?
Tú lo traías. (115)
Ya lo sabía. (120)
Era una vieja
de cordobán. (121)
Maldita vieja. (121)
¿Quién te ha llamado? (122)
¡Se ha hecho pastora!
¡Quién lo pensara! (122)
He de pisarte
como a un racimo. (122)
Sin duda ha muerto.
Rezo por ella... (123)
¿Dónde la ha visto? (125)
¡Rosalva! ¡Juana! (129)
¡Tiempos aquellos! (140)
Después casóse
con una moza
que me quedaba. (140)
No me haga mal. (145)
Ni aun puedo alzarme. (146)
La noche es fiera... (147)

En *Romance de lobos:*

¡Sopla esa luz! (Pág. 14)
¡Ave María! (15)
Truena y lostrega
que pone miedo. (17)
¿Habéis oído? (18)
¿Ocurre algo? (19)
¿Traes una carta? (19)
¿Eres tú, Roja?
Yo soy, mi amo. (20)
¡Ay, muerte negra! (20)

¡Qué noche fiera! (22)
¡Es mucho tiempo! (22)
¿Es el patrón? (23)
¿Murió ahogado? (24)
¿Quién de vosotros
llegó el primero? (27)
¡Cuervos, caínes! (28)
Mírelo aquí... (32)
Ni agonía tuvo. (32)
Tienes la sal. (33)
¿Con esta noche? (39)
Toda una vida. (40)
¡Cuántos pecados! (40)
¿Dónde estará? (41)
Por muchos años. (43)
Voy a su entierro. (44)
Cierra la puerta.
¿De qué se trata? (49)
Por eso vamos
a descolgarnos
por la tribuna. (49)
¿Quién la ha robado? (50)
Yo nada oí. (50)
¿Habrá llegado? (51)
Ahora voy yo. (51)
Lo enterraremos
en la bodega. (52)
No pises sobre
la sepultura.
¡Que se levanta!
¡Que se levanta! (55)
¿Te hace reír? (59)
¡Maldita suerte! (65)
¡Qué susto grande! (67)
Señora mi ama. (67)
¡Qué gran cocina! (68)
¿No habrá llegado? (72)
¡Ay, muerte negra! (79)
¿No está Andreíña?
Agora vuelve. (80)
Salió a un recado. (80)
Algo me dijo. (82)
Mas ¿con qué engaño? (82)
Tanto no pido. (83)
¡Trágame tierra! (85)
¡Nada han dejado! (85)
Son como fieras. (85)
Y ahora también. (86)
¡No puedo más! (90)
Abierta queda
mi sepultura. (93)
Calla, rapaz,
no muevas pleitos. (99)
¡Para mí tres! (103)
¡Animo, hermanos! (103)
No te ha engañado. (106)
A la casona. (106)
¿Tú no le has visto? (108)
¡Temo el pecado! (109)
¿Y dejaráse
morir de hambre? (112)
¡Gran maricallo! (112)
Será preciso
que mate a uno. (118)
¡Quiere morir! (119)
¿Adónde irá? (119)
Muerte, no tardes. (121)
¡Don Juan Manuel!
¡Madre de Dios! (122)
La muerte viene
sin que la llame. (129)
¡Bien que los veo! (132)
¡Sí que los veo! (132)
¡Tiempo de aguas! (136)
¡Tiempo maldito! (136)
¡Luto y hambres!
¡Cúbrase el sol! (136)
Y ¡quién lo sabe! (142)
Vanse a matar. (142)
¡Fuera de aquí
toda esa gente!
¡Hay que dormirla...! (150)

HEXASILABOS

En *Cara de Plata:*

Gritos y denuestos. (Pág. 8)
Reniegos y espantos. (8)
Alegres albores. (9)
Casta de soberbios
el fuero que tienen
pronto lo perdían... (10)
La hemos de ver
sin pan y sin tejas. (10)
¡Alto, compañeros! (10)
Ni ley ni poder...
tiene el Vinculero. (11)
Fué mal sentenciado. (11)
Pues nos, allá vamos
con ese concierto,
y a ser vos conformes,
podemos ir todos,
que más fuerza hacemos. (12)
Con ese dictamen
no vengas allá. (13)
Con ella en la cama
sentenciaba el pleito. (13)
Un rayo que os parta. (13)
Los de ese dictamen
que vayan delante
y hablen primero. (14)
Amén. Sin concordia
entre altos y bajos... (14)
El no, ya lo lleva. (15)
Ya te llegará
tu ma'aventura. (15)
¡Muerde, Carabel! (19)
Esta noche tengo
que hablarte, Isabel. (20)
¿Me abrirás la puerta? (20)
Y no me das miedo,
Carita de Plata. (21)
Ayer te esperaba. (21)
Lo tendré presente. (22)
¿Te parece bien? (23)
Hablemos en veras. (24)
Lo hago sin consejo. (24)
Amén. ¿A qué hora...? (24)
¡Que tengas sentido,
Carita de Plata! (25)
Yo no le escuché. (25)
No eres tú para él. (25)
Tú eres para más. (25)
¡Yo sí! Para hacerte
levantar los ojos. (26)
La torre entre todos
nos han de quemar. (26)
Con una espantada
sacando la lengua... (27)
¡Galán Vinculero! (28)
Así es la sentencia. (28)
Contando los hijos
y nietos casados... (29)
¡Jesús, con las voces! (34)
¡Por la Virgen, diga...! (37)
Con ese Luzbel. (37)
Después se verá. (39)
Disponte a seguirme. (46)
¡Y tú miramiento! (46)
¡No me sobresaltes! (47)
¡Déjale llegar! (47)
Y da otros peores. (50)
Viana del Prior. (53)
Y cuarto la suerte. (54)
A cuarto rabelo. (54)
Sobra el de la tierra
donde está el Ribero.
Cómo se conoce
que andas entre abades. (56)
... y de engaños vives
como el mal gobierno. (59)
... todas en camisa
irán a una hoguera. (60)
Me quedo a la luna
si ese rey me falla. (63)
De cabeza bajo. (71)

¡Busca que me pierda! (73)
¡Soberbio Absalón,
sigue tu camino! (74)
Alguna perversa
intención encubres. (74)
Al camino va. (75)
No puedo mirarte. (77)
¿Tanto me aborreces?
Espanto me das. (78)
De alguna obra mala. (78)
... bodas sellan paces.
Las cruces te hago. (78)
La tengo preñada. (79)
... trabajo contigo
y a ella la degüello. (79)
¡Respeta la Iglesia!
¡Vete, que me asustas! (81)
De punta de viernes
a punta de viernes,
comer y beber
con fornicamento. (81)
El fálico triunfo,
la risa en balandros,
los ojos en lumbre... (81)
¡Madre Santísima! (84)
Con ella revienten. (84)
Tengo que cerrar. (84)
¿Usted no es amigo
de probar la suerte? (84)
¿De qué cerciorarte? (97)
La sartén rabela,
jureles asados.
Aquel negro sueño. (98)
Suspira la moza,
rebulle la clueca... (101)
¿Por qué te detienes?
¡Espanto me da! (110)
¡Aléjate espanto! (111)
¡Mal rayo me parta! (111)
¡Para mí la quiero! (111)
¡Casta de soberbios! (116)
A más, me rebelo. (119)
Esta es la lección
y a ella te sujetas. (119)
... de rendir el alma. (130)
Oye la campana. (132)
Echa de la cama
a ese galicoso. (135)
¿Qué cabrón te ocupa
la cama, Pichona? (135)
Sonar de tramoya. (136)
Bajó revestido
de negra centella. (138)
¡Condenado antruejo! (138)
¡Perico, la yerras! (141)
... un gallo turqués
está a piteirarlo. (141)
¡Satanás me ampare! (141)
Detente, adorado.
¡Quedo rezándote! (142)
¡Sentencia de sabios! (143)
Seremos iguales. (144)
Sacrílego Abad. (148)
Satanás ha sido
siempre mi patrono. (148)
Cristo, Cristo, Cristo. (149)

En *Aguila de blasón:*

¿Quién es? —No sé, abuela. (Página 13)
Micaela la Roja
ha visto nacer
a todos los hijos
de don Juan Manuel. (17)
Soltadme las manos. (23)
Primero responda. (23)
No tengo dinero. (23)
Callado me estaba. (34)
¿Por qué no me dice
sus penas, padrino? (35)
¡Basta de responso! (37)
¡Qué guisa de hablar
para un caballero! (43)
Ni moverme puedo. (47)

Estará llorando
en algún rincón. (56)
Ya no reconoces,
mi voz, Isabel. (56)
Ya no puede oírnos.
Recemos por ella,
señora, mi ama. (85)
No la he conocido. (88)
Levanta la pata
y apaga la luz. (92)

¿Qué nueva me traes? (97)
Vamos en su ayuda,
mi niño Jesús. (103)
Como el Padre Santo. (124)
Contóselo el jarro. (135)
¿Pues quién es, rapaza? (137)
Ya no es de este mundo... (141)
Pues no acierte a verme,
Divino Jesús. (145)

En *Romance de lobos:*

¡Reza, pecador! (Pág. 11)
La madre bisoja,
bisoja corneja,
que se espioja... (11)
La madre tiñosa,
tiñosa raposa... (11)
Apaga la luz.
He visto la Hueste. (15)
¿Qué rayos será?
No jure, mi amo. (16)
La bestia del trasgo. (16)
Oiga su risada. (18)
¿Eres tú Abelardo? (24)
El viento es contrario
y no llegaremos
en toda la noche. (25)
Más valía esperar. (25)
¿En qué año nacisteis?
Mal rayo me parta
si no habéis nacido... (25)
¡A embarcar, rediós! (25)
¡Y tú el mayor cuervo,
y tú el mayor lobo! (29)
Adobada en vino. (29)
Si no es más que eso... (29)
¡Qué valor da el vino! (29)
¡Sería un escarnio! (30)
No será preciso... (37)
Córtala, te digo. (37)
Andreíña la Sorda.
Dominga de Gómez.

El Manco leonés. (43)
¿No me conocéis? (43)
Ten tu cruz, hermano. (62)
¡Eh, meniño, eh!...
Pra Santo Tomé...
¿Teu pai quén foy?
¿Tua nay quén e?
¡Eh, meniño, eh!... (71)
¿No ves cómo llora? (71)
¡Un resucitado! (72)
No la has menester. (75)
Allega tu pico,
paloma real... (76)
Valiente grosero. (76)
Nos, tras de la puerta,
hemos de amasar,
meter y sacar
y dar de barriga.
No riades, rapaces,
que no hay picardía. (76)
Agora verás. (77)
¿Tú dices verdad? (77)
Toda estoy temblando. (77)
¡Mira si no el hijo! (79)
¡Está adolecido!
¡Tiene el alma ausente! (113)
Saber si ha tenido
mudanza el señor. (117)
¿Qué será en tal hora? (120)
¡No hay que tener miedo! (127)
Y el loco también... (129)

¡Boca de escorpión!
¡Boca de serpiente! (133)
¡Jureles asados!
¡Sartenes sin rabo! (135)
A mí llevaréisme
en un carretón. (144)
Veredes qué dientes
le muestra a los lobos. (145)
Abran a su padre. (146)
Era nuestro padre. (152)
¡Malditos estamos! (152)

HEPTASILABOS

En *Cara de Plata:*

¿Ahora que yo he venido? (Página 18)
¡No te clave los dientes! (18)
¡No tienes los cabales! (19)
No habléis todos a una. (35)
¡Si aun somos parentela! (35)
¿Ocurre algo, mi tía? (43)
Tenga espera, mi tía. (45)
Horita quebró juego. (62)
No te coja la noche. (72)
Anda suelto el pecado. (98)
No se pierda, mi hermano. (99)
Ahora al darte la luna... (102)
Entra y toma mi cuerpo... (102)
Malvado Fuso Negro. (110)
¡Qué gallo el Vinculero! (116)
Tú seguirás mi suerte. (117)
¿Cuándo la enamoraste? (146)

En *Aguila de blasón:*

¡Pobre madrina mía! (Pág. 18)
¡Ay de ti si no cantas! (26)
No se enoje por eso. (45)
¿Has bajado a la villa? (54)
¿Hijo de quién, mi amo? (55)
Continúa tus historias,
imbécil don Galán. (55)
No te enciendas, paloma. (64)
¡Anday, hermanos míos! (72)
No escandalices, hijo. (100)
¿Estaba usted dormida? (100)
De ti no temo nada. (100)
Amén, señora madre. (101)
Por estas que son cruces. (107)
No relinches, rijoso. (107)
¿Pues no me has preguntado? (108)
No te asustes, Pichona. (117)
Era un judío, Pichona. (118)
¿Fuése doña María? (129)
Ave María, rapaza. (130)
¿Rapaza, tú distingues
quién viene por allí? (137)

En *Romance de lobos:*

Maldecido animal. (Pág. 9)
Sílbale, a ver si acude. (27)
Tres horas de camino. (39)
¿A quién ladras, Carmelo? (42)
Será algún can sin dueño. (42)
¡Cómo la ha conocido! (43)
No me tiente, señor. (60)
Fuéronse cuánto hace. (65)
¿No estarán escondidos? (65)
¡Peral de ricas peras! (67)
Ellos no la cavaron. (71)
¿Y han perecido todos? (72)
¡Miseria de la carne! (73)
¡Miseria de la vida! (73)

Comiéronlo las ratas. (75)
Las alas que yo siento
se abren dentro de mí. (84)
¿Vió a la Santa Compaña? (106)
¡Santas y buenas noches! (116)
¡No hallo paz en la vida! (121)

OCTOSILABOS

En *Cara de Plata:*

Por los caminos del monte
van chalanes y feriantes
en desgranadas hileras.
Los de Cures y Tras-Cures... (Página 10)
Las voces de los chalanes
y el ladrido de los perros... (10)
Donde hay sentencia de juez... (11)
... El ganado por las arcas. (14)
¿Qué respondéis los feriantes? (14)
Tengo una carga de años. (14)
Que con acciones rebeldes...
el mundo no se gobierna. (14)
... la arcada de una solana,
con escalera de piedra.
Sabelita está en lo alto
de pechos al arambol. (16)
¿Cuándo me lo das, Pichona? (17)
¿Cómo queda la madrina? (18)
Cuando el padrino lo ordene. (18)
¿Por qué no me manda ir? (18)
¡Qué falto estás de sentido! (20)
... y ven a rendir tu cuenta. (21)
El ganado más lucido
hay que bajarlo a la feria. (22)
... en picardías de chalanes. (22)
... quiero proponerle un cambio. (23)
En el lindero del atrio
aúlla con tuertos visajes. (26)
No me sale del bonete. (35)
No es malo, aunque lo parece. (44)
Vuélvase a la Rectoral. (44)
Una idea que me acudió. (46)
Que desagraviase al tío. (46)
Ay, mi tía, tenga espera. (46)
¿Qué temes? —Su genio altivo. (47)
¡Entrometimientos, Blas! (48)
¡Se cansa el pie de bailar! (55)
¿Qué se ofrece? —Apronta un jarro.
¿Del Ribero o de la tierra?
Sea moro, y sea del infierno. (55)
Don Mauro falló el pleito. (56)
El Abad de Lantañón. (57)
El dinero de mi padre. (58)
Ya lo dijo el refranero:
Con maricones y putas
no te metas en disputas. (63)
Por sota y rey nunca jures
ni tu dinero aventures. (63)
Quien eso dice soy yo. (66)
Ninguna cosa sabemos... (69)
¡Montenegros! ¡Lobos fieros! (72)
¿Para qué eres tú mujer? (90)
Llevo conmigo la negra. (85)
De un trabucazo te doblo. (96)
Estoy desnuda en la cama. (101)
¿Es verdad lo que te digo? (104)
Soy Satanás y te pierdo. (111)
Morir, ni de pensamiento. (119)
A Satanás te encomiendas. (119)
Si te hacen una barriga
vas para fuera de casa. (123)
¿Tienes chicharrones frescos? (132)
No caviles en tus duelos. (134)
¡Centellón! ¿Pues tú, quién eres? (141)

En *Aguila de blasón:*

¡Qué prisa traes, condenado! (Página 17)
¡El amo!... Bajen a abrir. (20)
¿Qué dices? ¿Le han hecho daño? (21)
¡He de cortarte las manos! (23)
¿Qué hacemos? —¡Maldita suerte! (25)
¡Fuego! ¡Acudide, vecinos! (26)
Por el mar andan las liebres,
por el monte las anguilas. (33)
¡Don Galán! —Mande, mi amo. (33)
¡Vexo Cangas, vexo Vigo,
tamén vexo Redondela!
¡Vexo a Ponte de San Payo
camiño da miña terra! (43)
Cuidad que nos tiene fijos
los ojos doña María. (52)
¿Qué hace usted, don Manuelito? (70)
Tenemos que hablar, marido.
Sí, tenemos que hablar, dueña. (71)
... vuelve adonde los dejaste
y diles que los maldigo. (74)
¡Tengo ansiedad por saber! (75)
Si eso piensas, te lo callas. (75)
Santuario se dice, hermano. (76)
Este maldito caballo
tiene la boca de hierro. (79)
¿Quién le atropelló? —El caballo.
Pues maldiga del caballo. (79)
Aquí me tienes, parienta. (86)
¡Está lloviendo, don Lino!
Mi pierna me lo decía. (87)
¿Por qué tiemblas? ¿Por qué lloras?
¿Y tú, por qué me persigues? (88)
A pesar de tantas cosas
no he olvidado aquel tiempo. (88)
De ti no, pero de ellos. (88)
¿Qué desgracia te sucede? (88)
No me hagáis daño. ¡Dejadme! (88)
¡Y qué hazaña de villanos! (89)
Arriéndese, mi señora, (89)
Así halle la recompensa
en la tierra y en el cielo. (90)
Nunca tal permita Dios. (93)
Hora de dormir, mi amo. (106)
Aquí no, tras de la puerta. (107)
Bien hacéis en divertiros
porque esto va para largo. (119)
Siento como si un gusano
me royese el corazón. (122)
¿Será verdad lo que dice?
¿Habrá visto a mi ahijada?
No hablarás, boca de tierra. (125)
Ya la he visto. —¿Y qué te ha dicho? (130)
¿Por qué ha de venirle mal? (130)
Entre medallas de cobre
y cortezas de borona
saca de la faltriquera... (131)
¿No dice cosa ninguna
la señora mi comadre? (132)
¿Tú no sabes el camino? (139)
¡Dios le da el cielo a ganar!
¡Así nos lo diese a todos! (140)
¡Ay el día de la muerte! (141)
¡No has querido perdonarme...! (141)
Estarvos quietos, ladrones. (141)
¿Qué pretendía ese bandido? (141)
Espera. ¿La has perdonado? (146)

En *Romance de lobos:*

No maldigas, pecador. (Pág. 9)
Tiene el sueño de una piedra.

Vuelve a darle con el zueco. (16)
Pues le arrimas el candil
a las pajas del jergón. (17)
¿Cuántos marineros sois? (22)
Con tal noche era sabido.
Suerte que no naufragamos. (39)
¡Por mí, que fuí su verdugo! (40)
O uno solo... ¿Qué más da? (50)
¡Se le mata! ¡Se le entierra! (59)
Diómelo como una cruz
Nuestro Señor Jesucristo. (61)
Ya dieron tierra a tu cuerpo. (66)
Cuando entraba el señor mi amo
ellos salían fugitivos. (71)
Comiólo quien tenía dientes.
Entonces no fuiste tú.
Fué quien sabía agradecello.
No te enciendas, criatura. (74)
No la acertamos, Morcego. (75)
Siempre fué muy liberal. (75)
Darásnos los aguinaldos. (76)
Donde están todos los males. (79)
En un vuelo vas al horno... (79)
¡Piedra! ¡Piedra! ¡Levántate! (84)
El señor don Juan Manuel
nunca ha sido como ellos. (85)
Conseguí mover la losa.
¡Tiene los brazos de hierro! (87)
Yo le ayudaré, señor. (87)
¿Por qué te escondes, mal hijo? (89)
Maldito sea quien lo intente. (93)
En casa de alguna moza. (96)
Hay que volver por allá. (97)
Pero es triste. —Sí lo es. (97)
Parecióse de noche
en el campo de la Iglesia. (106)
Don Galán bajó conmigo
a franquearle la puerta. (107)
Hace él solo la labor. (112)
Este lo tuve en el lar
por mor que endureciese. (112)
Enloquecido está ya. (114)
Tiene un verme que le roe. (114)
Y más fuerte que los truenos. (116)
¡Señor, que soy Artemisa! (118)
Yo no dudaba que fuese
delirio de mis sentidos. (132)
¡Catay, el amo que torna! (145)
Buen sermón para Cuaresma. (150)

ENEASILABOS

En *Cara de Plata:*

Más altos adarves se hundieron. (Pág. 10)
Le toca perder al rebelde. (11)
... si mala palabra me dice. (12)
... como hacen los otros perversos. (24)
... y el huso bailándole el flanco
le espanta en el ruedo del halda... (27)
Adiós para siempre, padrino. (52)
... matando la pinta de espadas. (65)
De tus intenciones reniego. (74)
¡Lástima no haberte matado! (78)
¡Toupourroutóu! ¡Qué blanca eres! (81)
Trabuco. Sotana. Bonete. (94)
Bonete. Trabuco. Sotana. (97)
No me ates en estos umbrales... (111)
Tendré que zurrarle el pandero. (118)
... y echamos un baile a la luna. (138)
¡Celonio, Gabina, Mingote! (122)

En *Aguila de blasón:*

No puedo olvidar sus palabras. (Página 16)
¡Señor escribano Malvido! (69)
¿Te has vuelto de piedra? —¿Quién era? (88)
No somos ladrones, señora. (89)
¡Adiós, buenas gentes, adiós! (92)
¿Tú sabes rezar, don Galán? (124)
A mí, sucedióme lo mismo. (129)
¡Qué susto me han dado los perros! (134)

En *Romance de lobos:*

¡Qué noche, Madre Santísima! (Página 17)
Parece la monja de Belvis. (25)
Distínguesele por el alto... (64)
¿Y un sitio al amor de la lumbre? (75)
Los lobos que bajan del monte (120)
Mal cuervo le coma los ojos. (138)

DECASILABOS

En *Cara de Plata:*

Una tropa de cinco chalanes. (Página 7)
Ludovina la ventorrillera. (8)
Trasponiendo las célticas lomas... (10)
Pero habría que deliberarlo... (11)
Y os confirmo que más ganaremos. (14)
Que venimos de la fin del mundo. (17)
Pero fuisteis de testigos falsos. (29)
Pero sí de Carita de Plata. (38)
En el arca de las tías Pedrayes... (71)
¿De qué bruja aprendiste tu arte? (104)
Descubre los ojos y mírame. (109)
Es mi padre el ladrón que me roba. (141)
Tengo miedo de ser el diablo. (149)

En *Aguila de blasón:*

¡Qué cosas tienes! ¡Voy a pecar! (Pág. 17)
Ni la mano, ni el puño, ni el aire. (75)
Tú eres un viejo y te cansarías.
Dame la mano, doña María. (103)
Que te como la lengua, Pichona. (120)
¿Negarásme el pañuelo, Rosalva? (131)

En *Romance de lobos:*

Pues el hijo le gana... ¡Abelardo! (Pág. 23)
¡No bastaba el saqueo de la casa! (87)

¡Tú, mal hijo, no finjas dolor! (93)
¡Haber olvidado la capilla! (97)
De tu sangre, me vendrá la sarna. (100)
¡Tío!... ¡Tío!... ¡Que se está matando! (113)
Engendré monstruos y estoy maldito. (121)
¿Tienes hambre, hermano Fuso Negro? (135)

ENDECASILABOS

En *Cara de Plata:*

... que está solo en la cueva el lobo cano. (Pág. 14)
Nadie está libre de una tentación. (22)
Mi padre se cansó de ser clemente. (29)
Nieves paternas para el hijo espejos... (30)
Y grillos de bronce sus mandamientos. (30)
Ay, que me rachan la ropa los canes. (48)
Y muerte también. —También. —Y castigo. (51)
Señor Abad, con lo que yo le quiero. (64)
No dirás que te robo los dineros. (66)
Por mi parte, a lo menos, nada he visto. (69)
¡Montenegros! ¡Bárbaros selváticos! (70)
Baja a ponerme sanguijuelas, Blas. (70)
De brindarle las paces a tu tío. (78)

En *Aguila de blasón:*

Levántate del suelo, Sabelita. (Página 83)
¿Dime a mí, por qué lloras, Isabel? (88)
Yo nunca conspiré contra vosotros. (88)
No me hagan daño, por amor de Dios. (89)
Allí tienes el amo, Liberata. (98)
Si fuese can, te lamería toda. (107)
... mereces ser llamada y no Pichona. (111)
¡Santísimo Jesús! ¿A quién mataron? (117)
Ya tienes tu pareja en el caldero. (119)
¡Qué triste es la esperanza de la muerte! (140)
¿Ha estado aquí el cabrón de tu marido? (143)

En *Romance de lobos:*

Nunca hubo puerta de más caridad. (Pág. 63)
Pedir una limosna por las puertas. (78)
Es duro como un hueso este rebojo. (135)
Mal avispero le nazca en la lengua. (138)

DODECASILABOS

En *Cara de Plata:*

¡Tanto son parciales los días presentes! (Pág. 10)
Cornea abravada una punta de vacas. (10)
Esperar una mudanza de su genio. (12)
¡Montenegros! ¡Almas n e g r a s ! ¡Pedernales! (72)
Deja ese negro cavilar y abrázame. (104)
¿Por dónde consumes la flor de tu sangre? (107)

En *Romance de lobos:*

¡Y no han temido la cólera divina! (Pág. 85)

SEGUIDILLAS

DE HEXASILABOS Y PENTASILABOS

En *Cara de Plata:*

Arrogancias nunca
ganaron pleitos. (Pág. 11)
Como yo tuviese
diez años menos.
Yo no los querría
diez años menos. (26)
Seca esas lágrimas,
no quiero verlas. (45)
¡Suéltele, padrino,
que está espantado! (48)
Soberbio Tarquino,
sigue vereda. (75)
Lo ataré a la puerta
de pregonero. (103)
De Cristo reniego
y en ti comulgo. (120)
¡Casta de soberbios,
maldita seas! (116)
Con este tesoro
soy más que el Papa. (137)
Cuatro cuernos llevo
en el bonete. (137)
¿Qué espanto me traes,
negra centella? (138)
¿Dónde está Isabel?
Bajo esta llave. (146)
Rapaz, a tus años,
sobran amores. (146)

En *Aguila de blasón:*

Por mí la perdiste,
mi gran señor. (Pág. 27)
Haberte quedado
tú en lugar suyo. (38)
Tenéis el molino
casi de balde. (44)
Será porque el amo
nos la perdona. (44)
Pero no vos diré
si panza arriba... (66)
Siempre cargan mucho
las migueleñas. (67)
Quisiera volverme
hoy a mi casa. (71)

Los canes no estorban,
señora ama. (71)
Los legos no pueden
excomulgar. (76)
¿A qué hora te cierran
el Seminario? (79)
¡No cobraré nunca
lo que me debe! (79)
Aunque la llamare
no tornaría. (85)

En *Romance de lobos:*

Cayó muy enferma
dama María. (Pág. 19)
No sois marineros,
sino mujeres. (22)
Un rayo te parta,
don Manuelito. (29)
Y por veces cosas
de gran riqueza. (125)

DE HEPTASILABOS Y PENTASILABOS

En *Cara de Plata:*

En Lantañón no saben
de parentescos. (Pág. 35)
Comprende que no puedo
torcer mi vara. (52)
Cada vino reclama
su sacramento. (56)
En el día se llama
rey la moneda. (68)
Celebrando no pase'l
caso a papeles. (70)
Y mi tío, ¿a tus paces
qué ha respondido? (78)
Soltar el vino todo
que hay en el mundo. (80)
Franca tienes la puerta,
¡vete y no vuelvas! (110)
... estos tiempos reinantes
son muy traidores. (125)
Si en la cama te meas
quiebras el lazo. (139)
Don Galán, tú no entiendes
una palabra. (144)

En *Aguila de blasón:*

Miguelito el que llaman
Cara de Plata. (Pág. 18)
¡Fuego! ¡Fuego! ¡Socorro!
¿Dónde es el fuego? (25)
¿Dónde esconde el dinero
don Juan Manuel? (26)
Hoy ha ido a la villa
por ver al amo. (44)
... al que muerden le infunden
un ser bravío. (49)
... inda su dentellada
sería peor. (49)
... lo atribuyen a humores
de la persona. 50)
Con uno solo basta,
señor Malvido. (67)
Usted ya le conoce,
don Manuelito. (72)
Yo no he llevado monstruos
en mis entrañas. (73)
Yo necesito hablarle
de nuestros hijos. (73)
¿Es muy grande la manda
del capellán? (76)
... ¡Qué triste es hoy el fuego
de aquel hogar! (81)

Madriña, yo me voy,
madriña mía... (84)
Cuidado, que ya tengo
un rumbo dentro. (86)
Juan de Villa me llamo
para servirla. (89)
Mas contra burlerías
hay burlerías,
y si las brujas tienen
mucho saber... (90)
¡Santas y buenas noches!
¡No me hagan daño! (90)
... sumido en la tristeza
voy para viejo. (97)
Liberata, me han dicho
que no andas buena. (98)
Pero no estés así
sobre el caballo. (100)
Calla, no puedo oírte,
no me agoníes. (101)
A la cama del amo
llamas la casa. (107)
... de cerrar los mis ojos
cuando pasaras
por la mi vera. (107)
¿Y si en toda la noche
no se despierta? (108)
Pon al fuego un caldero
grande con agua. (112)
Si es aviso del cielo
ya llega tarde. (114)

En *Romance de lobos:*

¿Quiere que amortajemos
a la señora? (Pág. 32)
¿A qué distancia estamos
de Flavia-Longa? (43)
Voy por agua templada,
doña Monchita. (34)
Mas los otros juraron
segarme el cuello. (82)
¿Dónde están las alhajas
de la Capilla? (88)
Uno solo que llena
toda mi vida. (93)
Llamad a los criados...
que acudan todos. (93)
¡Santos y buenos días!
¡Santos y buenos! (98)
Un rincón en la Iglesia
de Flavia-Longa. (105)
Tal como agora veis
de día y noche... (111)
Uno a la cabecera,
otro a los pies.

LA "DUEÑA" EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

POR

RICARDO DEL ARCO

La dueña y sus acepciones.—Etimología y condición.—Siglo XI.

Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), dice: "Dueña en lengua castellana antigua vale señora anciana viuda; ahora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles, a diferencia de las doncellas; y en Palacio llaman dueñas de honor personas principales, que han enviudado, y las reinas y princesas las tienen cerca de sus personas en sus palacios". Así, Cervantes en el *Quijote* (capítulo XLVIII de la segunda parte): "La dueña de honor de mi señora la Duquesa".

El Diccionario de Autoridades de la Academia Española (1732) distingue "dueña" como señora o mujer principal puesta en estado de matrimonio, y como mujer no doncella. Por lo común, se entendían dueñas las mujeres viudas y de respeto, que se tenían en Palacio y en las casas de los señores para autoridad de las antesalas y guarda de las demás criadas. Iban vestidas de negro y con tocas blancas de lienzo, o beatillas, que pendiendo de la cabeza bajaban por la circunferencia del rostro, y uniéndose debajo de la barba se prendían en los hombros y descendían por el pecho hasta mitad de la falda; y asimismo llevaban siempre un

manto negro prendido por los hombros, desde donde remataban las tocas de la cabeza.

En Palacio había dueñas de segunda clase, o de retrete, que, a diferencia de las señoras de honor, que eran las principales dueñas, cuidaban de las puertas del retrete; y a imitación de éstas había también en las casas de los señores otras segundas dueñas, a las cuales llamaban de medias tocas, porque no las veían tan largas como las otras, para distinguirse en el traje, como se distinguían en la estimación.

También se llamaban así antiguamente las beatas de Santo Domingo el Real de Madrid antes de la clausura, y las monjas de otros conventos de España, que aun conservan este nombre (Salamanca, Burgos, Córdoba, etc.). Dueñas es el nombre de una villa de la provincia de Palencia, en la pendiente de una colina, al pie de la cual pasa el canal de Castilla. Allí tuvieron su primera entrevista Isabel la Católica y Fernando de Aragón. Conserva iglesia del siglo XIII.

El adjetivo "dueñesco" se inventó como jocoso, referido a las dueñas. Así, Cervantes en el *Quijote* (parte II, cap. XXXVII): "Adelante pasaran con el coloquio dueñesco, si no oyeran que el pífano y los tambores volvían a sonar".

Dominas se intitulaban las mujeres casadas con nobles, así como éstos *dominos,* en actos públicos, según se ve en Mabillon (1). También las monjas benedictinas, desde el año 970. *Domina* —*dona* en Italia—indicaba sexo, no título honorífico. El *domna,* por síncopa de *domina,* vese empleado en la epístola 27, libro VI, de las de Gregorio Magno, y en las de San Jerónimo, y en las monjas. *Domna,* en el Concilio de Valladolid, del año 1127 (2).

Lo mismo en Castilla que en Aragón, son numerosísimos los documentos en que aparece el título *domna* aplicado a mujeres. Algunos ejemplos: en 1102, "las dominas, videlicet, domna Mayor et domna Anderchina" hacen donación al monasterio de San

(1) Diplo., pág. 90.
(2) V. Du Cange: *Glossarium.*

Salvador de Oña. En 1148, Vita Miguélez y su madre, "domna Ello", venden un sonlar (3). En un pleito en el cual uno de los jueces es el Cid Campeador (1075), firman "domna Gunterodo Gundemariz" y la condesa "domna Mumadonna" (4).

En el año 1100, Fortuño Sánchez y su esposa, la infanta domna Ermisenda", venden al Cabildo catedralicio de Huesca parte de su alodio en la ciudad para poder emprender la peregrinación al Santo Sepulcro. En 1156, "domna Sancia, uxor de Xemen Garcez", hace partición de sus bienes. En 1158, "domna dona Oria" da un campo a los templarios de Huesca. En 1149, el rey Ramiro II dona una heredad a Pedro de Buil y a su mujer "domna Munia". En 1112, García Dat y su esposa "dompna Oria" hacen una donación a la iglesia de San Pedro de Huesca (5).

Las citas podrían multiplicarse. Interés especial ofrecen siete documentos particulares de los siglos XI y XII, del monasterio riojano de Valbanera, en los cuales aparece, en uno del año 1068, el nombre *Totaduenna,* hija de Runtella; y en los restantes, el mismo nombre, pero romanceado: *Totaduenna.* Son de los años 1047, 1073, 1078, 1081, 1085 y 1107 (6).

Se trata de un cartulario y no de instrumentos originales, pero es de letra visigótica y carolina; y no veo inconveniente en afirmar que antes de mediar el siglo XI ya se romanceó el *domina* = *domna* en *duenna,* después *dueña;* y así, hoy leemos Totadueña, nombre compuesto del propio Tota-Teuda-Toda, corriente en documentos medievales de Castilla, Navarra y Aragón, y *duenna-dueña,* es decir, dueña—o doña—Toda como apellido.

La palabra dueña se contraponía a "doncella". Estas sirvientas eran viudas y de alguna edad, lo que les valió el calificativo

---

(3) Archivo Hist. Nac., Oña, 167-6-2-5 P, y Sahagún, 852-P.
(4) Cfr. Ramón Menéndez Pidal: *La España del Cid,* II (Madrid, 1947), pág. 848.
(5) Cfr. Ricardo del Arco: *Huesca en el siglo XII* (Huesca, 1921), págs. 130, 137 y 139, y *Archivos históricos del Alto Aragón,* fasc. II (Zaragoza, 1934), págs. 79 y 86.
(6) Cfr. Manuel Lucas Alvarez: *Libro Becerro del Monasterio de Valbanera* (Madrid, 1950), docs. núms. 44, 12, 62, 98, 148, 178 y 188.

burlesco de "quintañonas". Viuda era doña Rodríguez, la dueña inmortal del *Quijote*. Por eso decía el Caballero que tenía a la dueña Quintañona por tan de carne y hueso, que creía la hubiese conocido su abuela: "Habiendo personas que casi se acuerdan de haber visto a la dueña Quintañona, que fué la mejor escanciadora de vino que tuvo la Gran Bretaña. Y es esto tan así, que me acuerdo yo que me decía una mi agüela de parte de mi padre, cuando veía alguna dueña con tocas reverendas: "Aquélla, nieto, se parece a la dueña Quintañona". De donde arguyo yo que la debió de conocer ella, o por lo menos debió de alcanzar a ver algún retrato suyo" (7).

En el *Entremés famoso de las viudas,* anónimo, se da este calificativo a una viuda cualquiera:

> .....
> Una viuda quintañona
> de por medio se metió
> y con estas seguidillas
> todas tres piden perdón (8).

El entremés, de Calderón, *Carnestolendas,* es un precioso cuadro de costumbres. En la segunda parte, de mojiganga, sale la *Dueña Quintañona,* evocada por el vejete, desesperado al ver que le faltan su hija y sus joyas. Quevedo la menciona, como después veremos.

Que las dueñas eran viudas se comprueba por dos pasajes de este escritor. Uno, en *El Mundo por de dentro,* donde, hablando de una viuda, de sus penas y su mutismo, escribe: "Esto remedian con meterse a dueñas *(las viudas),* pues en siéndolo, hablan de manera que, de lo que las sobra, pueden hablar todos los mudos y sobrar palabras para los tartajosos y pausados. Al marido muerto le llaman el que pudre. Mirad cuáles son éstas; y si muerto, que ni las asiste, ni las guarda, ni las acecha, dicen que pudre, ¿qué dirían cuando vivo hacía todo esto?" (9).

---

(7) *Quijote,* parte II, cap. XLIX.

(8) Cfr. Emilio Cotarelo: *Colección de entremeses...,* I, vol. I (Madrid, 1911), pág. 190-b.

(9) Obras, Prosa. Edic. Aguilar, pág. 201-b.

El otro pasaje es el romance intitulado *Advertencias de una dueña a un galán pobre:*

.....
una de aquestas que enviudan
y en un animal se vuelven,
que ni es carne ni pescado,
dueña, en buena hora se miente (10).

Se las nombraba por el apellido, por una especie de vanidad de ellas. Así, la Grijalba de *La tía fingida,* la Hortigosa de *El casamiento engañoso,* la Marialonso de *El celoso extremeño,* la Rodríguez y la Trifaldi del *Quijote,* la Ortiz de la comedia de Tirso *En Madrid y en una casa,* la Brianda de la comedia *Quien calla, otorga,* del mismo autor, etc.

De este uso de llamarlas por el apellido se burló Calderón en el entremés *La Rabia:*

DOÑA HERMENEGILDA. ¿Sabes lo que he reparado?
DOÑA ALDONZA. ¿Qué, amiga?
DOÑA HERMENEGILDA. Que Beltrán llamas
a la criada, y María
al escudero.
DOÑA ALDONZA.. ¿Eso extrañas?
No es autoridad que demos
las señoras de mi casta
a los criados los nombres;
los sobrenombres les bastan.
Llámase doña Teresa
Beltrán, aquesa criada,
y ese escudero don Lucas
María, con que te hallas
respondida...

Al principio, las dueñas las tuvieron los Grandes y señores en sus casas para autoridad e importancia y para vigilar a los demás criados. Después degeneraron en inútiles y perjudiciales, y cayeron sobre las mismas las burlas y hasta el anatema, como veremos.

Las tocas y los mantos de viudez de las dueñas de honor del Palacio contrastaban con las galas de la Corte. A ellas alude Quevedo en un romance sayagüés burlesco, que refiere cierta salida de los Reyes, escrito acaso en 1615:

(10) Ibíd. Verso, pág. 328-z.

.....
Tras todo aqueste rosario,
por cruz y por calavera,
pues lo son para las mozas,
vino un sepulcro de viejas.
Urracas y dominicas
son, por ir blancas y negras,
con roquetes, como obispos,
con manteles, como mesas (11).

En la relación de la jura del príncipe Baltasar Carlos, escrita por Antonio Hurtado de Mendoza, se lee: "Después venían los coches de las dueñas de honor y damas, acompañándolas muchos caballeros". Las condesas de Chinchón, Villarreal, Castro, Santisteban, la marquesa de Montealegre, etc.

Otros escritores, como después se observará, compararon a las dueñas con las cigüeñas, las víboras, las urracas, etc.

El "Poema del Cid".—Gonzalo de Berceo.—"Libro de Apolonio". — "Libro de Alexandre". — Alfonso el Sabio: las "Partidas" y las "Cantigas".

En el *Cantar de Mío Cid,* "dueña" se aplica como sinónimo de señora. Refiriéndose el autor a la vil hazaña de los infantes de Carrión en el robledal de Corpes, dice:

Qui buena dueña escarneçe e la dexa después,
atal le contesca o siquier peor (12).

Lo aplica también a la mujer y a las hijas del Cid:

Si levarades las duenas, sirvan las a su sabor.

O bien:

Adelino pora San Pero o las dueñas están
Quando *(Minaya)* acabó la oración, a las dueñas se tornó (13).

También emplea "dueña" en la acepción de servidora. El Campeador entrega al abad de Cardeña cien marcos, y le encarga:

A ella e a sus fijas e a sus dueñas sirvades las est año.

(11) Edic. cit. Verso, pág. 524-a.
(12) Versos 8.506-7.507 de la edic. de Menéndez Pidal.
(13) Versos 1.381, 1.392 y 1.395.

Estas damas llevan sendas dueñas, que marchan delante:

> Señas dueñas las traen e aduzen las adelante.

Y poco después, doña Jimena dice a su marido:

> Con aquestas mis dueñas de quien so yo servida...
> E a las otras dueñas que las sirven delant.

Descabalgado el Cid,

> las dueñas e las fijas e la mugier que vale algo
> delant el Campeador los ynoios fincaron.

Le dan la bienvenida, y se solazan con él en "unos preciosos escaños". Y dice don Rodrigo:

> Estas dueñas que aduxiestes, que vos sirven tanto,
> quiérolas casar con de aquestos myos vassallos;
> a cada una dellas doles cc marcos de plata,
> que lo sepan en Castiella, a quien sirvieron tanto.

El Cid ha casado bien a sus hijas, y

> besaron le las manos la mugier e las fijas amas,
> e todas las dueñas que las sirven (14).

En la casa del Cid había cinco dueñas de servicio:

> Y estava doña Ximena con çinco dueñas de pro,
> rogando a San Pero e al Criador (15).

El Cid ha dotado a sus dueñas de servicio con doscientos marcos de plata para casarlas con vasallos suyos. En los versos 1802-1803, la familia del Campeador se alegra de las buenas nuevas de Valencia:

> Alegre es doña Ximena e sus fijas amas,
> e todas las otras duenas que tienen por casadas.

Ello revela, como advierte Menéndez Pidal, que estas dueñas no eran viudas, ni de edad respetable, como lo fueron posteriormente (16).

Doña Jimena y sus hijas vanse a Valencia, y en el Alcázar,

---

(14) Edic. cit. versos 254, 263, 270, 1.425, 1.758, 1.764 a 1.767, 2.190 y 2.191.
(15) Versos 249-240.
(16) Edic. del *Cantar*, Vocabulario, II, pág. 632.

dentro es su mugier e sus hijas amas a dos,
en que tiene su alma e su coraçón,
e otras dueñas que las sirven a su sabor (17).

Este cantar fué compuesto hacia 1140. El códico único, transcrito en el siglo XIV, no puede ser el original primitivo, sino una simple copia.

Gonzalo de Berceo, en *Vida de Sancta Oria,* llama a las cuatro vírgenes "doncellas" y "dueñas" o señoras:

Estas quatro doncellas ligeras más que viento,
ovieron con este árbol plaçer e paramento:
.....
Estando en el árbol estas duennas contadas,
sus palomas en manos alegres e pagadas (18).

El *Libro de Apolonio* denomina dueña a Tarsiana:

La duenya por este fecho fué tan envergonçada
.....
Ama, dixo la duenya, jamás por mal pecado...

Y más adelante:

Duenya so de linatge de parientes honrrados... (19).

El *Libro de Alexandre* refiere que Cyro fué muerto por una *fembra,* o *donna,* esto es, mujer:

Ovol una donna en bataia matado.
.....
Ovol una fembra en cabo a matar (20).

Afirma que Páris era, ya de niño, "ardido e muy sabidor",

encara muy loçano e muy doneador,

esto es, galanteador, obsequioso (21).

La partida II, título VII, ley XI, de las de Alfonso el Sabio, expresa que las hijas de reyes hay que procurar "que sean mañosas en fazer aquellas labores que pertenescen a nobles dueñas", o sea señoras nobles.

---

(17) Versos 2.203-2.205.
(18) Bibl. de AA. EE. de Rivadeneira, t. 57, pág. 139-a.
(19) Estrofas 8, 11 y 491.
(20) Rivad., t. 57, pág. 176-b.
(21) Ibíd., pág. 157-b.

En las *Cantigas de Santa María,* el Monarca emplea siempre "dona" por señora, dama o dueña, como la "donna" o "domna" de la poesía provenzal. Las demás son "molleres". En la cantiga 136 se dice que jugaban a los daños "omees et molleres", y se habla de "huna moller aleimana". Lo mismo en la 98, donde se distingue entre "dona" y "moller": el Rey oyó contar un milagro

a omees et molleres
que estavan y,

o sea en Valverde,

u veno aquesta dona,
mui pobre moller...

En la cantiga décima afirma que la Virgen es "dona das doñas", Señora de señoras. En la 16 convierte a un caballero enamorado que quería conseguir a una "dona fremosa" (señora hermosa).

El *Elucidario* asegura que "dona" está usado en significación de viuda, pero es muy poco probable. Hoy, en los idiomas de Portugal y Galicia, "dona" vale por dueña o señora. En Galicia significa además esposa. Valladares cita el refrán *Coma miña dona ninguna* (como mi mujer, ninguna), y lo mismo en Cataluña: *la meua dona* (mi mujer) (22).

El Arcipreste de Hita.—Poemas de Alfonso XI y de Yúsuf.—"Vida de Santa María Egipcíaca".—La "Danza de la Muerte".—"El caballero Cifar".—"Amadís de Gaula".—"Tirant lo Blanch".—Romances.

El Arcipreste de Hita, en su *Libro de Buen Amor,* emplea la voz dueña en los dos sentidos de señora y criada. Al referir cómo se enamoró, dice:

Assy fué que un tiempo una dueña me prisso.
.....
Era dueña en todo, e de dueñas señora,

(22) Edic. de las *Cantigas* por la Real Academia Española, II, pág. 672-a, vocabulario por el Marqués de Valmar.

esto es, señora o ama de dueñas sirvientes. En la respuesta que Amor dió a Juan Ruiz le enumera las circunstancias físicas que deben concurrir en su amada: mujer de talla, ancheta de caderas: *ésta es talla de dueña,* afirma. Muy conocido es el pasaje de elogio a las dueñas chicas. En el castigo que el Arcipreste da a las dueñas, exclama:

> Dueñas, abrit orejas, oyd buena lición,
> entendet las palabras, guardadvos del varón.

A veces antepone el sustantivo "señora" a dueña:

> Assy, señoras dueñas, entendet el rromançe:
> guardadvos d'amor loco...

Aconseja que se guarde de vieja falsa

> Guárdate de falsa vieja e rrasón de mal veçino.

Hay dueñas de linaje:

> Apuesta e loçana e duena de lynage
> poco salya de casa: era como salvage.

Y por ello el Arcipreste se ayudó de Trotaconventos. En fin, salen a recibir a don Amor clérigos, legos, frailes y monjas, dueñas y juglares. A las religiosas de órdenes monásticas las denomina "dueñas de orden":

> Todas dueñas de orden, las blancas e las prietas,
> de Cistel, pedricaderas e muchas menoretas... (23).

De dueña viene "doñear", o cortejar, obsequiar, y el posverbal "doñeo", cortejo, halago. Ambos vocablos los emplea mucho el Arcipreste. De las monjas afirma que son grandes doñeadoras, y hay asimismo avisados doñeadores:

> Maguer que faze bramuras la duena, que se doñea,
> nunca el buen doñeador por esto engaronea:
> La muger byen sañuda e qu'el ome byen guerrea,
> los doñeos la vençen, por muy brava que sea.

Esto es, aunque la mujer se muestre brava (como si bramase), si se doñea, el buen cortejador no debe permanecer remiso, antes

(23) Edic. de Clásicos Castellanos, 77, 430, 892, 904, 909, 912 y 1.241.

bien, ha de hacerle la guerra, o asediarla o acosarla, porque al fin los cortejos o doñeos la vencen (24).

También usa "doñeguil" como adjetivo significante de donairoso o con donaire o gracia (25).

El *Poema de Alfonso XI* pone "dueña" como sinónimo de señora:

> Commo el omne es nado,
> Dios le da luego guarida,
> a las duennas da estado
> en commo passen su vida (26).

El *Poema de Yúsuf* lo emplea por "mujer":

> Reutaban a Zalija las duennas del lugar,
> porque con su cativo quería voltariar.
> .....
> Dijéronle las dueñas: A ti non te colpamos (27).

La *Vida de Santa María Egipcíaca* llama dueña a la Santa, al principio:

> De santa María Egipçiaqua,
> que ffué huna duenya muy loçana...

En la *Danza de la Muerte*, el escudero dice:

> Duennas e donzellas, abed de mi duelo,
> que fasenme por fuerça dexar los amores...

Parece que aquí dueñas y doncellas son las de servicio, aunque pudiera referirse a dueñas, por casadas, y doncellas o solteras; pero en boca de un escudero hay que aceptar el significado de dueñas de servicio (28).

En el libro de caballerías indígena *El caballero Cifar*, se califica a Grima, la mujer del valeroso Cifar, de "buena dueña". Esta, en la nave vió "muchas tocas de dueñas, segund las maneras de la tierra, e bien le semejó que avie paños e guarnimentos para dosientas dueñas". Por la calidad de estos paños, dos de los cuales se vistió, "los más honrrados que alli falló", y ser acogida honrosamente

(24) Versos 188, 450, 527, 616, 633, 1.341, etc.
(25) Ibíd., v. 65.
(26) Rivad., t. 57, pág. 488-b.
(27) Ibíd., estrofas 89 y 96.
(28) Rivad., t. 57, pág. 382-a.

por los reyes de Galapia, parece que "dueña" es señora; pero antes ha nombrado las tocas de dueñas a usanza del país, y aquí alude a dueñas de servicio (29).

En el capítulo CX del libro primero, en medio del lago paróse "una dueña muy fermosa", y el caballero la trata de señora, y la sirven doncellas, las cuales traían las frutas en sendas vasijas "al cavallero e a la dueña" (30).

En *Amadís de Gaula* dueña se emplea en los dos sentidos. En la parte IV, capítulo III, se dice que Grisena era "dueña de gran guisa e muy rica", y se marchó con "sus dueñas e doncellas ricamente vestidas, e diez caballeros suyos a pie, que de las riendas la llevaban".

Oriana estaba guardada "por dueñas e doncellas". En la carta que escribió a su madre dándole cuenta de su llegada a la Insula Firme, pone: "Yo fui tomada con todas mis dueñas e doncellas, e llevada a la mesma insola".

A Urganda la Desconocida la denomina dueña. También a Darioleta, cuyos cabellos en su mayor parte eran blancos. Estaba casada, y los dos eran gobernadores de la pequeña Bretaña por mandato de la Reina (31).

Dueña con trazas de tercera era la viuda Reposada del libro de caballerías *Tirant lo Blanch* (siglo XV), la cual, con la doncella Placerdemivida se entregaba a intrigas celestinescas por extremo livianas (32).

El primer romance de Lanzarote del Lago, del ciclo de la Tabla Redonda, que comienza "Tres hijuelos había el Rey", era ya calificado de antiguo por Nebrija, en tiempo de los Reyes Católicos, y debe de ser, como sus dos compañeros, de fin del siglo XIV o principio del XV; no derivados de ningún "lay" francés o bretón, sino deducidos de los libros de caballerías en prosa. El aludido romance termina con la mención de la Dueña Quintañona:

---

(29) Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la novela*, I, págs. 296 y 298.
(30) Ibíd., págs. 303 y 305.
(31) Rivad., t. 40, págs. 275-284, 289, 359, 367 y 368.
(32) Menéndez y Pelayo: *Orígenes...*, I, pág. 393.

¡Ay, dueña de Quintañones,
de mal fuego seas ardida,
que tanto buen caballero
por ti ha perdido la vida! (33).

El romance II de Lanzarote alude a dueñas, y nombra a Quintañona en su comienzo, tan popular por la difusión del *Quijote:*

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido,
como fuera Lanzarote
cuando de Bretaña vino;
que dueñas curaban dél,
doncellas de su rociño.
Esa dueña Quintañona,
ésa le escanciaba el vino... (34).

Nómbrala asimismo el romance anónimo que empieza:

Dueña, si havedes honor,
mirad bien por mi fazienda:
que ya devría ser tiempo
que mi dolor vos empezca.

Y acaba:

Esto escribió Gerineldos,
camarero de la Reina,
a la dueña Quintañona,
estando en celada puesta (35).

Un romance anónimo del Conde Alemán dice:

Así la dueña la hablara,
de esta manera decía:
—Cuanto viéredes, condesa,
cuanto viéredes, encobridlo,
daros ha el conde Alemán
un manto de oro fino.
—Mal fuego le queme, madre,
el manto de oro fino (36).

Dueña artera ésta, a la que la condesa llama "madre", como la tragicomedia de Calisto y Melibea a Celestina.

---

(33) *Cancionero de Romances* (1550), fol. 242. Cfr. Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VII (Madrid, 1944), págs. 353 y 357.
(34) *Cancionero* cit., fol. 242.
(35) Rivad., t. 16, págs. 557-558.
(36) *Tesoro de los romanceros*, por Eugenio de Ochoa (Barcelona, 1840), pág. 9-a.

Poetas del siglo XV.—La novela sentimental.— "La Celestina".

Su paráfrasis del *Libro de Tobías* (cap. X, vers. 13), Fernán Pérez de Guzmán (1376-1460) la intituló "Relación a las señoras e grandes dueñas de la doctrina...". Y pone:

> Si algo en plaça mandare el varón,
> con gesto sereno e clara voluntad
> responda la dueña: señor, vos mandad.

Emplea indistintamente "señora" y "dueña". Opina que la dueña se debe ocupar

> en lino o en lana fazer sus labores.

Un "decir" del comendador Ferrán Sánchez de Talavera contra el Amor recuerda el ejemplo de Merlín y los caballeros del Santo Grial, y afirma que en la demanda de aquél,

> muchos cavalleros e dueñas murieron,
> tan bien esso mesmo fermosas donzellas.

Aquí, dueñas vale por señoras o damas (37).

El maldiciente Juan de Torrellas empleó el término general "mujeres" en sus conocidas coplas. Su secuaz Salazar, en la paráfrasis del *Paternoster*, emplea "damas":

> E algunas damas que van
> sobre interesse de aver,
> dizen con mucho plazer,
> si cosa alguna les dan,
> *Adveniat* (38).

Juan Rodríguez de la Cámara, o del Padrón (vivía en 1440), en *El triunfo de las donas* emplea este vocablo provenzal refiriéndose a mujeres:

> Adiós, donas que ensalcé
> famosas, dignas de loor:
> orad por mí, pecador.

Lo mismo Suero de Ribera, poeta de la Corte de Alfonso V de

---

(37) Menéndez y Pelayo: *Orígenes...*, I (Madrid, 1943), pág. 282.
(38) Bibliófilos Españoles, t. XXI, pág. 476.

Aragón, en sus *Coplas en defensión de las donas,* insertas en el *Cancionero* de Stúñiga.

Rodríguez de la Cámara nos informa, en su novela sentimental *El siervo libre de amor,* de que fallecidas Liesa e Irena venían a la roca del Padrón las lindas hacaneas, palafrenes de aquéllas, "y sus dueñas e doncellas; que vinieron después en tan esquividad y braveza, que ninguno, por muy esforzado, solo, sin armas, osaba pasar a los altos bosques donde andaban".

Diego de San Pedro advierte que en la *Cárcel de Amor* "dos dueñas lastimeras, con rostros llorosos y tristes, le servían *(a un infeliz cautivo)* y adornaban, poniéndole en la cabeza una corona de unas puntas de hierro sin ninguna piedad, que le traspasaban todo el cerebro" (39).

Este tormento recuerda las burlas pesadas de las dueñas del palacio de los Duques en la segunda parte del *Quijote.* El pasaje rezuma ironía; y aquí se inicia la ojeriza de los literatos contra las dueñas de servicio y la conceptuación de su maldad; esto es, el transunto de una realidad que, aunque abultada y deformada, estuvo en el sentir de las gentes.

Juan Alvarez Gato (segunda mitad del siglo XV) habla de "señoras":

> y por vos, señoras, vos
> me fize herege con Dios,
> adorándoos más que a El.

En el acto primero de *La Celestina,* el criado Pármeno califica a la vieja de "buena dueña", "alcahueta y un poquito de hechicera". Pleberio trata a Alisa de "señora muger" (40).

La dueña en los siglos XVI y XVII. — Villegas Selvagio, Luján, Contreras.—Viudez, tocas, anteojos.—Cervantes.—"La tía fingida".

Alonso de Villegas Selvagio, en su imitación de *La Celestina,* intitulada *Comedia llamada Selvagia* (Toledo, 1554), el ama Va-

(39) Menéndez y Pelayo: *Orígenes...*, II, pág. 39.
(40) Rivad., t. 3, pág. 11-a.

lera es descrita como vieja "la más sobtil y taimada alcahueta hechicera que en nuestros tiempos, ni aun creo que en los pasados, se hallará", y la denomina "dueña honrada". Este calificativo, por ironía, era término común de las malas mujeres, y así se emplea en *La Celestina,* y por Cervantes en el *Quijote* (II, capítulo XLV). Y añade: "Esta, pues, de quien, señores, habéis oído, es la dueña por quien me habéis preguntado, de quien con razón se podría decir que lo que en la leche mamó, en la mortaja mostrará" (41).

Pedro de Luján, en *Colloquios matrimoniales* (Sevilla, 1550), escribe que de coser, labrar, cocinar, barrer y fregar "no se deven escusar las dueñas de calidad, por muy delicadas que sean" (42).

Jerónimo de Contreras, en *Selva de aventuras,* impresa antes de 1569, llama a las señoras indistintamente así y dueñas (43).

En los siglos XVI y XVII, la vida de las mujeres de las clases superiores había cambiado bastante. Las señoras nobles especialmente en la Corte, acompañadas de criadas o de dueñas, tan venales las unas como las otras, salían de casa al templo, a las tiendas, al paseo del Prado, y conversaban con hombres. El encerramiento era muy relativo.

Cuando una mujer enviudaba y no tenía de qué vivir, recurría a servir de dueña. De esto se lamenta una de ellas en la comedia de Tirso *En Madrid y en una casa:*

> Supe ennoblecer malicias,
> trocando por dueñas tocas
> las de madre de familia,
> en casa desta Condesa,
> donde es forzoso que viva
> con un *vos,* censo perpetuo,
> condenada a una tarima,
> racionera titular
> y enmantada de por vida (44).

---

(41) Menéndez y Pelayo: *Orígenes...*, IV, pág. 152.
(42) Coloquio I.
(43) Rivad., t. 3, pág. 475-b.
(44) Jornada II, escena II.

Lo largo de las tocas de las dueñas trajo el llamar a éstas "reverendas", como Cervantes en la parte II del *Quijote,* capítulo XXXI. En el XLVIII califica a la dueña doña Rodríguez de "reverendisíma".

Lope de Vega, en *La moza de cántaro,* jornada primera, escena II, pone:

CONDE. ¿Cómo trae tan pequeñas
tocas?
DON JUAN. Más hermosa está.
MARTÍN. Porque las largas son ya
para beatas y dueñas.

Y Tirso de Molina, en *Amar por arte mayor,* jornada II, escena V:

Gruñan cien varas de toca
holandesa o pechilingua,
por cuya blanca gatera
se asoma una cara mica.

A ciertas dueñas de categoría limitada se las llamaba dueñas de medias tocas, porque las usaban menores.

Para distinguirse de las dueñas, el uso de la Corte introdujo las tocas ligeras de Cambray para las señoras viudas:

POLONIA. La toquera que mandó
vuesa merced que avisase
cuando por aquí pasase;
ahora al torno llegó...
Voila a abrir.
DOÑA BERNARDA. Comprarla quiero.
tocas, que al uso de Corte
me desocupen la cara,
y aligeren la cabeza:
que me causaban tristeza
telas que en Guadalajara (45)
prolijas el uso enseña;
que, enfadosas de sufrir,
nunca saben distinguir
una viuda de una dueña.
Este traje admite el mundo:
será el cambray, que no pesa,
manteles para la mesa
del matrimonio segundo (46).

(45) Las que se vendían en la corte, en la famosa Puerta de Guadalajara.
(46) *Por el sótano y el torno,* Bibl. de AA. EE., pág. 235-b.

Las dueñas, imitando a sus señoras, eran dadas a las "mudas" para embellecer el rostro. Cuando Sancho Panza sufrió en el castillo de los Duques las chanzas de tanta dueña, a fin de resucitar a la enamorada Altisidora, notó el olor de los jaropes, y exclamó: "Menos cortesías, menos mudas, señoras dueñas, que, por Dios, que traéis las manos oliendo a vinagrillo" (47).

Las dueñas solían usar anteojos, más que por necesidad, por darse importancia. La dueña doña Rodríguez era, según Don Quijote, "toquiblanca, larga y *antojuna*".

Describiendo una dueña dice Trillo de Figueroa:

> Trae siempre, a lo grave,
> toca repulgada,
> y antojos, preñados
> de vista muy larga.

Tirso de Molina, en la comedia *Quien calla, otorga* (48), tiene este diálogo entre el lacayo Chinchilla, cuya capa cogió la dueña Brianda al asomarse ésta por una reja baja; aquél le toma la mano, flaca, huesuda, como manojo de disciplinas:

> BRIANDA. ¿Qué ha sido?
> CHINCHILLA. ¡Antojadiza!
> BRIANDA. Tráigolos por el sereno,
> de noche...

Sentían el prurito del "doña". Pero, a pesar del tratamiento con que pretendían enaltecer sus bajos principios, no podían conseguir que sus señoras tuviesen con ellas los miramientos y respetos que a sus reverendas tocas juzgaban que convenía. Se las trataba de "vos", con lo que las daban a entender que las tenían en poco. Claro que también este tratamiento era señal de familiaridad, y tan sólo se usaba con personas a las que se tenía por inferiores en categoría, o con quienes mediaba íntimo trato.

Por eso, la barbuda *condesa Trifaldi,* que era dueña, se lamentaba del desdén con que las señoras trataban al gremio dueñesco, y decía a Don Quijote, entre suspiros: "¡Desdichadas de

(47) Parte II, cap. LXIX.
(48) Biblioteca de Autores Españoles, pág. 102-a b.

nosotras las dueñas, que aunque vengamos en línea recta de varón del mismo Héctor el troyano, no dejarán de echarnos un "vos" nuestras señoras, si pensaran por ello ser reinas" (49).

La dueña Ortiz, en la comedia de Tirso *En Madrid y en una casa*, también se lamenta de ello. Sirve a una condesa, desde que quedó viuda,

> donde es forzoso que viva
> con un *vos*, censo perpetuo,
> condenada a una tarima... (50).

Los criados eran tratados por sus amos con bondad; participaban en la vida de familia y contribuían al entretenimiento de los amos. Aun entre señores y esclavos las relaciones eran benévolas, no siendo raro el trato ilícito entre el dueño y su esclava. Una señora rica podía permitirse el lujo de tener camarera, tres esclavas, dos dueñas, un gentilhombre, un escudero y un cochero —despensero a la vez—, como la Laura de la comedia de Lope de Vega *Obras son amores*.

La dueña de servicio es un tipo del que los poetas abusaron hasta desfigurarlo, añadiendo detalles copiados a través de años de imitación literaria, y hasta el siglo XVIII no dejó de ocupar un puesto en la novela y el teatro. La literatura española ha contribuído en gran escala a la lista de mujeres hábiles formada por el Renacimiento, que empezaba en la hechicera de los clásicos y terminaba en las Trotaconventos, Celestinas y dueñas. La dueña llegó a constituir como una obsesión de numerosos escritores de nuestra época de oro, que la muestran como objeto de burla o chacota, o como perversa manifestación social. La vieja dueña es en los siglos literarios españoles XVI y XVII una herencia que poetas y dramaturgos modifican ingeniosamente; y el público de los teatros aceptó por la incomparable agudeza del escritor, lo mismo que los lectores de novelas y obras satíricas.

Descartando la hipérbole, es fuerza reconocer que no gozó de

---

(49) Parte II, cap. XL.
(50) Jornada II, escena III.

envidiable reputación, y que el común sentir íbase con el parecer del boticario toledano del *Quijote,* que aseguraba que donde intervenían dueñas de servicio no podía suceder cosa buena, pues "todas son enfadosas e impertinentes, de cualquiera calidad y condición que sean" (51).

Su oficio se reducía a autorizar el estrado de sus amas, para evitar, con la vista de sus respetables tocas, que se propasase en dicho o en hecho algún galán impetuoso y atrevido; era la guarda colocada por el esposo para custodia de su honor y garantía del respeto que había de tenerse a la esposa; o por el padre o el hermano para la guarda de la hija o la hermana doncella; o la señora de compañía de la viuda. Pero no siempre era eficaz esta guarda. Se refiere en el *Quijote* que la fórmula la llenó cierta discreta dama con poner "dos dueñas de bulto con sus anteojos y almohadillas al cabo de su estrado, como que estaban labrando", y "tanto le servían para la autoridad de la sala aquellas estatuas, como las dueñas verdaderas" (52). Los ratos que las señoras podían librarse de la presencia enojosa de la dueña, ésta permanecía en la antesala, discutiendo y riñendo con escuderos—sus enemigos capitales—y demás criados; acaso murmurando de los amos, sacando a relucir sus trampas y enredos, o los defectos reales o ficticios de sus compañeros de servidumbre. Y, no obstante su grave presencia, su monjil, su cara de pocos amigos y su rosario, no era insólito que descendiera a menesteres bien distintos de los servicios retribuídos por sus amos. Por eso, de dueña a tercera o alcahueta no iba gran cosa, y aun muchas veces se confundían los términos. Con razón afirmaba Don Quijote que las más "oliscaban a terceras".

El modelo inmortal, la encarnación del tipo de dueña de servicio es doña Rodríguez, descrita con tonos realistas en la gran novela cervantina (53); la más popular de todas, al servicio de los Duques, con su monjil ancho de anascote batanado, tocas blan-

(51) Parte II, cap. VII.
(52) Parte II, cap. XLVIII.
(53) Parte II, caps. XXXI, XXXII, XXXVII y XLVIII.

cas de delgado canequí, tan luengas que sólo descubrían el ribete del monjil. Sancho Panza alegaba el juicio del boticario toledano, que afirmaba que donde intervenían dueñas no podía suceder cosa buena, y él las juzgaba enfadosas e impertinentes. A lo que replicaba doña Rodríguez que siempre "los escuderos son enemigos nuestros; que como son duendes de las antesalas y nos ven a cada paso, los ratos que no rezan, que son muchos, los gastan en murmurar de nosotras, desenterrándonos los huesos y enterrándonos la fama". Pero, mal que les pese, han de vivir en las casas principales, "aunque muramos de hambre y cubramos con un negro monjil nuestras delicadas o no delicadas carnes, como quien cubre o tapa un muladar con un tapiz en día de procesión". Parece dar a entender que había dueñas cuya vida no era tan holgada como a primera vista parecía.

La ironía de Cervantes con las dueñas es fina, sin descender a comparaciones chabacanas, que luego observaremos en otros autores. Era su manera peculiar.

Es duro el parecer del Caballero de la Triste Figura ante aquella reverendísima dueña de tocas repulgadas y largas, que la cubrían y enmantaban de pies a cabeza, y de muy grandes anteojos. No dejaban las tales de andar en tercerías; eran fruncidas y melindrosas; "caterva dueñesca inútil para ningún humano regalo", y chismosas por excelencia (54).

Cuando doña Rodríguez se presentó en el dormitorio de Don Quijote, éste temió si perdería la integridad de la fe que había jurado a Dulcinea; pero recobrado pronto, exclamó para sí: "¿Por ventura hay dueña en la tierra que tenga buenas carnes?" (55).

En *El celoso extremeño,* dice: "¡Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas y honradas intenciones! ¡Oh luengas y repulgadas tocas, escogidas para autorizar las salas y los estrados de señoras principales, y cuán al re-

(54) Parte II, caps. XXXVII, XXXVIII, XLVIII y L.
(55) *Quijote,* parte II, cap. XVIII.

vés de lo que debiais usáis de vuestro ya casi forzoso oficio!"

El ejemplo más característico de la tercería de muchas dueñas consta en esta novela; y al final lo declara: "Y yo quedé en el deseo de llegar al fin deste suceso, espejo y ejemplo de lo poco que hay que fiar en llaves, tornos y paredes, cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido y tocas blancas y luengas".

Los amantes que perseguían a las jóvenes entregadas a su custodia sabían que eran sus aliadas si sonaba la bolsa. Antonio Ortiz Melgarejo, en *Casa de locos de amor,* escribe: "Andaban los aficionados a doncellas... cohechando dueñas que los hiciesen dueños..." Publicó su obra en Sevilla, año 1608.

Entre las malas cualidades que Cervantes atribuía a las dueñas estaba la de ser chismosas. En su novela inmortal (parte II, capítulo I) pone: "Que al tiempo que doña Rodríguez salió de su aposento para ir a la estancia de Don Quijote, otra dueña que con ella dormía la sintió, y que, como todas las dueñas son amigas de saber, entender y oler, se fué tras ella con tanto silencio, que la buena Rodríguez no lo echó de ver; y así como la dueña la vió entrar en la estancia de Don Quijote, porque no faltase en ella la general costumbre que todas las dueñas tienen de ser chismosas, al momento lo fué a poner en pico a su señora la Duquesa".

La condición de habladoras y murmuradoras trajo el dicho "poner a uno cual no digan dueñas", que se alega en el *Quijote* (parte II, cap. VIII). Tirso de Molina se contenta con afirmar "cual digan dueñas", en *El vergonzoso en Palacio,* jornada primera, escena VIII:

> Ya los vestidos y señas
> del amo y criado sé:
> callad, que yo los pondré,
> Larizo, cual digan dueñas.

Y en *Amar por arte mayor:*

> Doña Elvira. Si entras otra vez aquí,
> si más don Lope os envía

a que desacreditéis
mi opinión...
BERMUDO. Señora mía...
DOÑA ELVIRA. Yo os pondré...
BERMUDO. Cual digan dueñas
falta sólo, pues usía
dueña se vuelva de dama,
que eternamente gruñizan.

Refiriéndose Don Quijote a la "Dueña Dolorida", dice a Sancho que no debe ser de las corrientes, "cuanto más que ésta es condesa, y cuando las condesas sirven de dueñas, será sirviendo a reinas y emperatrices, que en sus casas son señorísimas que se sirven de otras dueñas".

Insigne era el furor de Sancho con las dueñas. "Bien podré yo dejarme manosear de todo el mundo; pero consentir que me toquen dueñas, eso no. Gatéenme el rostro, como hicieron a mi amo en este mismo castillo; traspásenme el cuerpo con puntas de daga buídas; atenácenme los brazos con tenazas de fuego; que yo lo llevaré en paciencia, o serviré a estos señores; pero que me toquen dueñas no lo consentiré así me llevase el diablo" (56).

El licenciado Vidriera "con las dueñas tenía la misma ojeriza que con los escabechados; decía maravillas de su permafoy, de las mortajas de sus tocas, de sus muchos melindres, de sus escrúpulos y de su extraordinaria miseria; amohinábanle sus flaquezas de estómago, sus vaguidos de cabeza, su modo de hablar con más repulgos que sus tocas, y, finalmente, su inutilidad y sus vainillas" (57).

Queda dicho que atendían a la vigilancia y cuidado de las doncellas de la casa, lo que no siempre cumplían bien. Por eso la dueña Trifaldi se reprocha ante Don Quijote no ser "la buena dueña que debía", dando a entender que no impedía la lectura de seguidillas y otras coplas de los trovadores a "las bobas que los creen" (58).

---

(56) II, cap. LXIX.
(57) Rivad., t. I, pág. 164-b.
(58) II, cap. XXXVIII.

Afectaban señoría: "... A esta señora dueña le rogué cuando entré en este castillo tuviese cuenta con él *(con el rucio)*, y azoróse de manera como si la hubiera dicho que era fea o vieja, debiendo de ser más propio y natural de las dueñas piensar jumentos que autorizar las salas. ¡Oh, válame Dios, y cuán mal estaba con estas señoras un hidalgo de mi lugar" (59).

En el cuadro cervantino de dueñas figura la Hortigosa de *El casamiento engañoso*. Así se llama también la vecina alcahueta del entremés *El viejo celoso*. La Marialonso de *El celoso extremeño* era "dueña de mucha prudencia y gravedad", que el viejo Carrizales "recibió como por aya de Leonora, y para que fuese superintendente de todo lo que en la casa se hiciese, y para que mandase a las esclavas y a otras dos doncellas de la misma edad de Leonora, que para que se entretuviese con las de sus mismos años asimismo había recibido" (60). Mas la tal resultó "mala, falsa y malvada", que estos calificativos le aplica Cervantes. Es, acaso, la más perversa de las dueñas presentadas por el escritor, porque no sólo ve en la alcahuetería el principal objeto de su vida, igual que las viejas hetairas, sino que con las sobras del amor de la seducida dama intenta apagar su propia lujuria. Donosamente explica su condición, y las doncelleces, a excepción de la presunta de su ama. Dirigiéndose al astuto Loaysa le dice: "Sabrá vuesa merced, señor mío, que en Dios y en mi conciencia todas las que estamos dentro de las puertas desta casa somos doncellas como las madres que nos parieron, excepto mi señora; y aunque yo debo de parecer de cuarenta años, no teniendo treinta cumplidos, porque les faltan dos meses y medio, también lo soy, mal pecado; y si acaso parezco vieja, corrimientos, trabajos y desabrimientos echan un cero a los años, y a veces dos, según se les antoja. Y siendo esto así, como lo es, no sería razón que a trueco de oír dos, o tres, o cuatro cantares, nos pusiésemos a perder tanta virgini-

(59) II, cap. XXXIII.
(60) Rivad., I, 174-a.

dad como aquí se encierra; porque hasta esta negra, que se llama Guiomar, es doncella" (61).

Bien se echa de ver que esta dueña es algo peor que viuda.

En la comedia *La casa de los celos,* jornada primera, sale la dueña de Angélica, que tiene este gracioso parlamento:

¿Cuándo, señora, veremos
el fin de nuestros caminos?
¿Cuándo de estos desatinos
a buen acuerdo saldremos?
¿Cuándo me veré, ¡ay de mí!,
con mi almohadilla, sentada
en estrado y descansada
como algún tiempo me vi?
¿Cuándo dejaré de andar,
cuando el sol salga o tramonte,
de este monte en aquel monte,
de un lugar a otro lugar?
¿Cuándo de mis redomillas
veré los blancos afeites,
las unturas, los aceites,
las adobadas pastillas?
¿Cuándo me daré un buen rato
en reposo y sin sospecha?
Que traigo esta cara hecha
una suela de zapato...
La triste que cual yo va,
ya sé que no va muy bien;
que de la madre me aprieta
un gran dolor en verdad.
Todo aquesto es frialdad
de este andar a la jineta.

Cierto que las dueñas se perifollaban y aplicaban al rostro mudas de unturas, aceites y pastillas. A pesar de todo—y esto acontecería también en muchas damas—, como afirmaba la dueña Trifaldi: "¿Adónde podrá ir una dueña con barbas...? Pues aun cuando tiene la tez lisa, y el rostro martirizado con mil suertes de menjurges y mudas, apenas halla quien bien la quiera, ¿qué hará cuando descubra hecho un bosque su rostro? ¡Oh, dueñas y compañeras mías! ¡En desdichado punto nacimos, en hora menguada nuestros padres nos engendraron!" (62).

(61) Edic. de Clásicos Castellanos, X, 144.
(62) *Quijote,* II, cap. XXXIX.

Había manicuras, o mujeres que "mondaban" o depilaban a las damas y les componían el rostro. Las asistidas serían, como es lógico, señoras de posición, aristócratas, a juzgar por la manifestación de una de las dueñas de los Duques en el *Quijote:* "Apostaré yo—dice Sancho—que no tienen hacienda para pagar a quien las rape." "Así es la verdad, señor—respondió una de las doce—, que no tenemos hacienda para mondarnos; y así, hemos tomado algunas de nosotras por remedio ahorrativo de usar de unos pegotes o parches pegajosos, y aplicándolos a los rostros y tirando de golpe, quedamos rasas y lisas como fondo de mortero de piedra" (63).

Los mantos les caían hasta los ojos, y aun bajaban más, cubriéndoles el rostro por entero. En el *Quijote:* "... Luego entraron las dueñas y se sentaron en sus asientos, cubiertas con los mantos hasta los ojos, y aun hasta los pechos, con muestras de no pequeño sentimiento..." (64).

En la novela *La tía fingida,* ésta tenía dos dueñas de honor: una, la Grijalva, digna sirvienta de la taimada doña Claudia, a quien el autor llama "la del huy". Es la mediadora para cazar al galán que pretende a la infeliz Esperancita, a quien el caballero recibe cortésmente en su casa, "sentóla junto a sí en una silla y dióla un lenzuelo de encajes con que se quitase el sudor, porque venía algo fatigadilla del camino"; dióla mermelada y vino "del Santo" (de San Martín de Valdeiglesias, famoso entonces), "con lo cual quedó hecha una amapola, y más contenta que si la hubiesen dado una canonjía". Le facilitó el modo de entrar en casa de la que ella afirmaba ser "pulcela", sin que se enterase la seudotía; y en recompensa el caballero "dióla en dinero cuanto pudiese costar el negro manto".

La repulgada dueña representó a maravilla su papel de tercera de oficio a sueldo de la infame tía.

---

(63) II, cap. XL.
(64) II, cap. LVI.

Lope de Vega y Tirso de Molina.

A pesar de la copiosísima producción dramática del Fénix de los Ingenios y de desfilar por la misma numerosísimas personas de todas las clases sociales, son pocas las dueñas que salen a escena. En la comedia *Donde no está su dueño, está su duelo,* refiriéndose a la dueña Sabina y su tercería, sentencia el gracioso:

> Para amorosos enredos
> de damas cuerdas o locas,
> hace el lienzo de unas tocas
> más sombra que muchos dedos (65).

A Teodora la llama irónicamente "dueña de honor", como las de Palacio, en la comedia *El acero de Madrid:*

> Marcela. Que no vive aquí Teodora.
> Cerca de San Sebastián
> vive esa dueña de honor,
> con su poco de color
> y sus tocas de azafrán.
> Es mujer de escapulario,
> con más botes de virtudes,
> aguas, hierbas y saludes
> que hay en cas de un boticario.
> Es, diferenciando el centro
> de aquella exterior esfera,
> ermitaña por defuera
> y demonio por de dentro.
> Nunca sin imagen viene;
> mas es de la Concepción,
> adonde hace oración
> cierto devoto que tiene (66).

Esta no es dueña de servicio, sino una Celestina.
Las dueñas y los escuderos son lo más abominable del mundo:

> Bitonto. Señor;
> no digo yo labrador
> por tu gusto ser espero,
> pero dueña y escudero,
> con ser la cosa peor (67).

(65) Academia Española: Nueva edición de comedias de Lope, t. V, pág. 25-b.
(66) Rivad., t. I de Lope, 375.
(67) *El buen vecino,* Acad., Nueva edic., IV, 14-b.

Inútiles, enfadosas, malolientes:

DON JUAN. Con tres dueñas irá bien
en un coche acompañada.
ZORRILLA. ¿Tres dueñas?
DON JUAN. Quiero que honrada
vaya con dueñas también.
ZORRILLA.. Hagamos cuenta.
DON JUAN. ¿Tenemos
algo del humor, Zorrilla?
ZORRILLA. ¡Tres dueñas!
DON JUAN. ¿Y es maravilla
que desta suerte la honremos?
ZORRILLA. Que pueda un hombre sufrir
una sola, se ha tenido
por milagro.
DON JUAN. ¿No has oído
allá en Castilla decir
como de haciendas madrastra
aquella que arrastra honra?
Pues las dueñas causan honra,
que es como cosa que arrastra.
ZORRILLA. ¿Sabes qué hizo un discreto
para tener dueñas?
DON JUAN. No.
ZORRILLA. De bulto las fabricó
y hicieron el mismo efeto;
que si son para sentadas
y el silencio es menester,
lo mismo vienen a ser
las vivas que las pintadas.
Por Dios te ruego, señor,
que no lleves estas dueñas.
DON JUAN. ¡Qué bien, Zorrilla, me enseñas
para que tenga valor!
ZORRILLA. No impido tus manos francas.
Mas es lo mismo si llevas
dos o tres bayetas nuevas
y encima unas fundas blancas.
La primer dueña nació
de una tumba y un difunto...
DON JUAN. ¿Quejosas?
ZORRILLA. Son enfadosas
por todo extremo, don Juan.
DON JUAN. Pues ¿qué les falta?
ZORRILLA. No, nada,
y siempre hay quejas y voces.
DON JUAN. No es posible.
ZORRILLA. Mal conoces
una dueña mareada.
¿Hay mula en carro de noche
que perfume tan grosera
los que van en delantera

como una dueña en un coche?
Pues lo que meten consigo
de trapillos y envoltorios,
pues, ¡qué olor! Mil refitorios
no huelen como ellas... (68).

Necias de autoridad:

CELESTIO. Una dueña salió allí
que es necia de autoridad...

Y ventoras, "gente que vive al vuelo":

ROSILEO. ¡Oh, qué damas tan oscuras!
FELISARDO. Y cuanto baja es barbecho.
No hay cosa tierna.
ALCEO. Están ya
hechas rastrojo estas dueñas.
FELISARDO. Algo buscan, por las señas.
ROSILEO. Son ventoras.
ALCEO. Claro está.
FELISARDO. ¡Vive Dios!, que se ha sentado.
BARAMO. Es gente que vive al vuelo (69).

De las tocas dueñescas se burló en las comedias *La moza de cántaro* y *La mal casada:*

MARTÍN. Señor, en dueñas y en mulas
están bien las tocas largas.
HERNANDO. ¡Qué madre tan reverenda!
No trae mejor gualdrapa
la misma mula del Papa (70).

En *El anzuelo de Fenisa,* Tristán se asombra de que la dueña Celia sea desprendida:

Pintar en el viento quiero,
y un monte soberbio entero
de átomos del sol hacer,
pues he visto una mujer
enemiga de dinero.
Antes pensé que la mano
de un letrado, un alguacil,

(68) *La cortesía de España,* Acad., Nueva, IV, 350-a.
(69) *La infanta desesperada,* Acad., N., I, 230-b., y *Los amantes sin amor,* ibíd., III, 167-b.
(70) Rivad., I, 532-b., y II, 290-c.

un médico, un escribano,
un barbero, un cirujano,
huyera al darle dinero,
que una dueña quintañona
y un reverendo escudero (71).

En la comedia *Quien todo lo quiere...* Lope nos informa de que en la Corte se holgaban más con las comedias malas que con las buenas, porque con aquéllas hablaban y gritaban todos, y aun las dueñas se atrevían a meter ruido con sus llaves:

OCTAVIA. No pongas límite al gusto,
que ya en la Corte se huelgan
más con las comedias malas
que con las que salen buenas.
En las malas hablan todos,
silban, gritan, y aun las dueñas
con su poquito de llave
se meten a ser discretas (72).

Tirso de Molina pone como personaje de algunas de sus comedias una dueña. Así, Brianda en *Quien calla, otorga*. Ella mismo comienza la sátira cuando su señora, la Marquesa D.ª Aurora, le encomienda que guarde la puerta, y ella exclama al comenzar la pieza:

¿Portera?
siendo dueña? ¿Hacerme quiso
ángel deste paraíso?
En mi mocedad, sí fuera;
pero ¡cuando dan despojos
al tiempo, que no resisto,
mis años y mis enojos...!
Hasta agora, ¿quién ha visto
ángel con tocas y antojos?

La escena XV es un gracioso diálogo entre ella y el lacayo Chinchilla, donde Brianda pretende el favor de aquél:

CHINCHILLA. ¿Eres dueña,
o doncella? ¿Vieja, o niña?
¿Blanca, negra, moza, o ama,
hija, madre, grande o chica?
BRIANDA. Soy tamaña, que pudieran
traerme al cuello por higa,
si el cristal fuera azabache.

(71) Rivad., III, 372-a.
(72) Acad., Nueva, IX, 161-a.

Se niega a describir su nombre

mientras no me prometieres
ser mi marido.

El quiere verla, y ella afirma que no se arrepentirá. Al pedirle la mano, Chinchilla exclama:

¡Qué fría,
qué flaca, y qué floja está!
Y en fin, para ser Francisca,
¡qué de nudos de cordón
traen los dedos por sortijas!
¡Vive el cielo, que parecen
manojo de disciplinas,
o espáragos de Portillo,
si no son de cañafístola!

BRIANDA. No hagas caso de las manos;
que aunque me desacreditan,
lo demás es de manteca;
toca la fisonomía.

CHINCHILLA. Carirredonda pareces.

BRIANDA. ¿Pues es malo?

CHINCHILLA. En redondillas
me enamoran, vive Dios...
¿Y te melindrizas?
¡Bueno! ¿Son negros, o zarcos?

BRIANDA. Negros.

CHINCHILLA. ¿Mucho?

BRIANDA. Como endrinas.

CHINCHILLA. Pues serán espadas negras;
que por ser amor esgrima,
se ha puesto, por no lisiarme,
antojos por zapatillas.

BRIANDA. ¿Qué buscas?

CHINCHILLA. Lo que no hallo,
la narigación.

BRIANDA. ¿No atinas
con ellas?

CHINCHILLA. No.

BRIANDA. Aquéstas son.

CHINCHILLA. ¿Estas romas?

BRIANDA. ¿Qué querías?

CHINCHILLA. A Roma me voy por todo.
Por Dios, si te arromadizas,
roma dama, que no topes
que tirar, si no es con pinzas.
Mona hay que las trae mayores.

BRIANDA. ¿Pensabas que era judía?

CHINCHILLA. No; más redonda y sin ellas,
cara tienes de boñiga,
sutiles jinetes son

los antojos, pues encima
pueden tenerse, aunque vayan
a la gineta o la brida...

BRIANDA. Si él me viera, no diría
tantas faltas.

Vase Brianda en el momento que Chinchilla la ve a favor de la luz:

¡Jesús! ¡Anima benditas!
¿Qué he visto...?
¿Hay tal visión, tal arpía,
tal cigüeña blanca y negra,
tal urraca o golondrina?
Yo me muero, pues vi al diablo,
a la muerte, a Celestina,
y a una dueña, que es peor.
¡Válgate el diablo por niña!

Carlos le pregunta quién hablaba con él, y Chinchilla responde:

Una rapaza, que tía
dicen que fué de Adán y Eva.

Compara a la dueña D.ª Brianda con la tarasca del *Corpus Christi,* y añade:

Pues vuesa merced la diga
que yo estoy espiritado
de una visión o estantigua,
que agora de ver acabo;
que me echen agua bendita,
conjurándome, y después
sabrá que la que venía
a tentarme, empieza en Bri,
y tiene su don encima.

TEODORO.. Esa fué doña Brianda.

CHINCHILLA. Doña avestruza sería...
¡Dueñas! El cielo os maldiga.

En *La celosa de sí misma* sale otra dueña llamada Quiñones. En la escena IV de la jornada I el lacayo Ventura le pregunta por sus manos, y ensarta una porción de neologismos en burla del culteranismo y los culteranos, a que tan dado fué Tirso:

¿Tiene vuesa dueñería
la mano cual su señora,
culta, animada, esplendora,
gaticinante y arpía?
¿Brillarále la uñería

cuando el caldo escudillice,
o la loza estropajice,
exhalando cada vez
las aromas que a las diez
vierta, cuando becinice?
Desescarpine ese pie...
iba a decir esa mano.

La dueña contesta con una sonora bofetada en la cara del lacayo.

En la escena VIII alude a la codicia de las dueñas, por boca de la misma Quiñones:

Es grande hechicero el dar.
Inmenso y rico es el mar,
y recibe agradecido
el tributo sucesivo
del arroyuelo menor;
que en los estudios de amor
sólo hay libros de recibo.

Y es—¿cómo no?—tercera en tratos amorosos,

que aunque sea mi señora
infiel, estoy obligada
a tu hermano, y cohechada
de mil regalos que agora
estorbos han de allanar,
que su cuidado encarece.

Al final de la comedia se concierta el matrimonio del lacayo y la dueña, y aquél exclama:

Sacaréte de pecado
cuando te saque de dueña.

En la escena III de la jornada II de *En Madrid y en una casa,* la dueña Ortiz refiere cómo llegó a tal:

Andaluzas valentías
dieron muerte a mi Medrano,
ocasionando una riña,
que tuvo junto a Triana,
su mortaja y mis beatillas.
Moza, viuda y forastera,
si de algunos pretendida,
en muchos escarmentada,
supe enmudecer malicias

trocando por dueñas tocas
las de madre de familias
en casa desta condesa,
donde es forzoso que sirva
con un *vos*, censo perpetuo,
condenada a una tarima,
racionera titular
y enmantada de por vida.

En la escena VIII de la jornada III se repite la escena de la dueña pretendiendo al gracioso, que es de suponer excitaría la hilaridad del público. Majuelo se despacha a su gusto:

MAJUELO. ¡Jesucristo!
ORTIZ. ¿Qué recelas?
Yo te he cobrado afición.
MAJUELO. Mujer de descomunión,
marido a maracandelas
no se ha de poder lograr.
Apelo hasta ver el día.
ORTIZ. Yo no otorgo.
MAJUELO. *(Ap.)* ¿Qué sería
si me quisiesen forzar?
Señora, que estoy doncello.
ORTIZ. Yo viuda.
MAJUELO. ¿Luego hay también
diablas viudas?
ORTIZ. Mucho bien
te aguarda.
MAJUELO. No vengo en ello.
ORTIZ. Pues morirás por grosero
en aquesta oscuridad.
MAJUELO. ¡Aquí de mi honestidad!
Diablo súcubo, no chero.
ORTIZ. Tengo dote y opinión,
que te baste a enriquecer.
MAJUELO. Si me enduendan la mujer,
dotaránmela en carbón.
ORTIZ. Determínate a morir
u a darme la mano luego.

VÉLEZ DE GUEVARA, QUIÑONES DE BENAVENTE, MORETO, ALARCÓN, CÉSPEDES Y MENESES, CASTILLO SOLÓRZANO Y ALVARO CUBILLO.—PULLAS Y SÁTIRAS.

Luis Vélez de Guevara, en *El diablo Cojuelo*, cuenta que en la Plaza Mayor de Ecija unos ciegos cantaban la relación que

trataba de cómo una maldita dueña se había hecho preñada del diablo, con un romance de D. Alvaro de Luna y una letrilla contra los demonios. Y Cojuelo dice a D. Cleofás: "¿Qué te parece los testimonios que nos levantan estos ciegos y las sátiras que nos hacen? Ninguna raza de gente se nos atreve a nosotros sino son éstos, que tienen más ánimo que los mayores ingenios; pero esta vez me lo han de pagar castigándose ellos mismos por sus propias manos, y daré de camino venganza a las dueñas, porque no hay en el mundo quien no las quiera mal, y nosotros las tenemos grandes obligaciones, porque nos ayudan a nuestros embustes; que son demonios hembras" (73).

Luis Quiñones de Benavente—que desarrolló su actividad de escritor entre 1615 y 1645—acentuó en sus entremeses (142 ha reunido Emilio Cotarelo) la sátira dramática y burlesca de la sociedad, con gran vis cómica. En el intitulado *La Dueña,* un escudero y un vejete cortejan a la protagonista. Aquél, llamado Bernardo, inicia la pieza con esta sátira:

Tengan lástima vustedes
deste mezquino escudero,
que ha tenido tan mal gusto,
que en una dueña le ha puesto.
Sus tocas son mi mortaja,
sus melindres son mi entierro,
sus antojos son mis luces,
su edad mi acompañamiento.
El alma que la he entregado,
tan adueñada la tengo,
que ya anda conmigo en chismes
por parecerse a su dueño.
Hacia su puerta me arrugo,
que hay otro que ocupa el puesto.
¿Quién dijera que una dueña
se alargara a dar ni aun celos?

A continuación canta el viejo:

¿Qué llamarada es aquésta?
¿Qué dueñez es la que emprendo
en tiempo que por justicia
piden la huesa mis huesos?

(73) Tranco VI.

Entrambos dan música a la dueña, y hay un diálogo entre los tres:

DUEÑA. Tú eres mi dulce esqueleto.
VIEJO. Tú mi fantasma alcorzada.
DUEÑA. Tú mi galán estafermo.
VIEJO. Tú mi tempestad de tabas.
DUEÑA. Tú mi retablo de duelos.
BERNARDO. Hasta en esto, diabli-dueña,
tienes el gusto ratero,
pues como de ropería
me has dado celos de viejo...
Dueña con antojos,
peor que todos.

Los pretendientes se desafían en burla, y el corto entremés acaba en baile, diciendo el escudero:

La dueña quería
más dinero que no valentía.

Otro entremés del mismo fecundo autor lleva por título *Entremés cantado de las Dueñas, que se hizo en el estanque del Retiro entre las compañías de Prado y Roque.* Salen hombres disfrazados de dueñas, con candiles, cantando:

¡Hola, que se endueña el estanque!
¡Hoya, que endueñándose va!
No se alabará que pudo
hacer su fiesta naval
sin estorbos de estameña
y espantajos de Cambray...
No os fiéis en que tan chicas
y encogidas nos miráis;
que en los cuentos y en los chismes
nos sabemos alargar...
¡Hola, que alargándose van!
Aunque dos enveses de hornos
traiga adelante y atrás,
hay dueña que como un gato
a los ojos saltará.
¡Hola, que endueñándonos van!

Moreto las compara a las cigüeñas:

ALFÉREZ. ¿No sabes que yo a una dueña
no la tengo por mujer?
LISARDO. ¿Qué dices? ¿Pues qué ha de ser?
ALFÉREZ. No es mujer, sino cigüeña (74).

(74) *De fuera vendrá,* jornada II, escena I.

En *Todo es enredos amor,* jornada III, escena VII, dice:

> Según en mentir te empeñas,
> alguna legión de dueñas
> se te ha metido en el pecho.

En la comedia *¿Quién engaña más a quién?,* atribuída a Alarcón, D.ª Lucrecia dice de otra dueña:

> Era una vieja Crenza
> aquello, y Dios me defienda
> que llamo estantigua yo,
> y que llaman otros dueña (75).

Gonzalo de Céspedes y Meneses (1585?-1638) publicó la novela *Fortuna varia del soldado Píndaro,* en cuya parte II, capítulo III, pone: "Alentando la vista, miré por ella *(por la puerta)* entrar una reverenda mujer, que con tocas de dueña y una luz en la mano, haciendo una profunda reverencia, la puso en un bufete y se volvió a salir". Otra vez entró la dueña en compañía de su señora.

En la comedia de Alonso del Castillo Solórzano intitulada *El Marqués del Cigarral,* se asoma una dueña en la ventana a vaciar una bacinica:

> ¡Obscura noche en extremo!
> Agua va (76).

La bacinica no contenía—se presume—agua de ángeles, precisamente.

El lacayo Beltrán, en la comedia *Las muñecas de Marcela,* de Alvaro Cubillo de Aragón (1596?-1661), jornada II:

> Tú no conoces las dueñas;
> por sólo llevar un chisme
> hablarán sin tener lengua.

Y en otra escena del mismo acto:

> Y para que más-terrible
> sea lo ejemplificado,
> di que una dueña ha callado,
> que es el mayor imposible.

(75) Jornada I, escena IC.
(76) Rivad., t. 45, 321-a.

La sátira caricatural de Quevedo. — Polo de Medina. — Calderón de la Barca. — Final. — La dueña en Aragón.

Quevedo tiene en su obra copiosas referencias a las dueñas de servicio, las más incisivas y tajantes de nuestra literatura, las más variadas en epítetos y símiles. Sátira amarga unas veces, como de mueca de disparate, burlona otras. Recogió todo el menosprecio tradicional a esta clase y lo compendió en calificativos y situaciones precisas, que en el lector suscitan a lo sumo una sonrisa. Los perfiles de la figura dueñesca están tan exagerados y recargados de contraste, que resulta caricatural y deformada adrede. En suma: el juicio de este insigne escritor, tan vario y contradictorio, es despiadado, no sólo sobre la dueña de servicio, sino de otras individualidades de las categorías sociales. La ironía, la zumba y el criticismo sin contemplación de Luciano, Dante, Erasmo, los Valdés, el Padre Mariana y Mateo Alemán se funden en Quevedo en un *corpus* barroco pletórico de intención y agudeza.

Espigando en su producción, así en verso como en prosa, mostraré algunas referencias. El *Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas,* es este soneto:

Fué más larga que paga de tramposo;
más gorda que mentira de indiano;
más sucia que pastel en el verano;
más necia y presumida que un dichoso.

Más amiga de pícaros que el coso;
más engañosa que el primer manzano;
más que un coche alcagüeta; por lo anciano
más pronosticadora que un potroso.

Más charló que una azuda y una haceña,
y tuvo más enredos que una araña;
más humos que seis mil hornos de leña.

De mula de alquiler sirvió en España,
que fué noviciado para dueña,
y muerta pide, y enterrada engaña.

En el romance en que el río Manzanares descubre secretos de los que en él se bañan, hay—¿cómo no?—la pulla a la dueña:

¡Qué cosa es ver una dueña,
un pésame dominico,
responso en caramanchones,
medio nieve y medio cisco,
desnudarse de un entierro
la cecina deste siglo,
y bañar de ánima en pena
un chisme con dominguillos!

Otro romance contiene advertencias de una dueña a un galán pobre. ¿Quién es ella?:

Una picaza de estrado,
entre mujer y serpiente,
pantasma de las doncellas
y gomia de los billetes,
tumba viva de una sala,
mortaja que se entremete,
embeleco tinto y blanco,
que revienta quien lo bebe,
una de aquestas que enviudan
y en un animal se vuelven,
que ni es carne ni pescado,
dueña, en buena hora se miente,
viendo cocer en suspiros
dos rejas y unas paredes,
con su lengua de escorpión
esto le dijo a un pobrete:

La dueña refiere, después de los consejos al galán—los que, en definitiva, observaban los galanes "lindos" de la Corte—, su vida:

Doncella cuentan que fuí;
el Señor sabe si mienten;
quién me hizo dueña no supe,
y pagáronmelo siete.
Por vengarme de un vecino,
me casé con él adrede,
hasta que enterré una mina
de tinteros en su frente.
Fué Dios servido después
de que yo me convirtiese
en sabandija tocada,
en un lechuzo de *requiem*.
Pasadizo soy de cuerpos
que se pagan y se venden;

enflautadora de hombres
y engarzadora de gentes.
Lo que me pagan informo;
hijo, el Señor lo remedie;
que amante pobre y desnudo
sólo da... lástima verle...

El galán se revuelve contra la vieja y le ensarta estos requiebros:

Descomulgado avechucho,
Caín de tantos Abeles,
mula de alquiler con manto,
chisme revestido en sierpe,
bien sé yo qué contra ti,
por ser entre sombra y duende,
no valen sino conjuros
del misal y de los prestes.
Yo traeré quien desías casas,
con cruz, estola y asperges,
saque, como los demonios,
la dueña legión que tienen.

Otra vez el río Manzanares, describiendo el poeta a quienes en el verano se van a mojar en él. Una rápida mención de la dueña:

Agora se está una dueña
desnudando el *ab initio;*
haciéndoles encreyentes
que es el Jordán a sus siglos... (77).

La prosa de Quevedo le da más amplio margen para delinear el tipo y para situarle en un medio de quimera en *Los sueños*. En el del Infierno, llega "a una laguna muy grande como el mar, y muy sucia, adonde era tanto el ruido, que se me desvanecía la cabeza. Pregunté lo que era aquello, y dijéronme que allí penaban las mujeres que en el mundo se volvieron dueñas. Así supe cómo las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando, sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales; porque las dueñas ni son carne ni pescado, como ellas. Dióme grande risa el verlas convertidas en sabandijas tan pernabiertas, y que no se comen sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara siempre es trabajosa y arrugada".

(77) Obras, edic. Aguilar, Verso, págs. 90, 294, 327 y 364.

Más mordaz está en *Sueño de la Muerte,* donde describe a la Dueña Quintañona, arrugada, huesuda, sin diente ni muela. "la cabeza con temblor de sonajas, y la habla de danzante". El autor recoge la popularidad romancesca—aumentada por Cervantes—de la Quintañona, cuando se solía decir: "Miren la Dueña Quintañona", "Daca la Dueña Quintañona". Ella vino a fundar dueñas al infierno, "y hasta ahora no se han atrevido los diablos a recibirlas..., y todas las almas dicen en viéndome: "¿Dueña?, no por mi casa". Con el cielo no quiero nada, que las dueñas, en no habiendo a quien atormentar y un poco de chisme, perecemos".

Ahora describe la vida de las dueñas: "... más quiero estar aquí, por servir de pantasma en mi estado toda la vida, y sentada a la orilla de una tarima guardando doncellas, que son más de trabajo que de guardar. Pues, en viniendo una visita, aquél: —¡Llamen a la dueña! Y a la pobre dueña todo el día le están dando su recaudo todos. En faltando un cabo de vela: —Llamen a Alvarez, la dueña le tiene. Si falta un retacillo de algo: —La dueña estaba allí; que nos tienen por cigüeñas, tortugas y erizos de las casas, que nos comemos las sabandijas. Si algún chisme hay: —Alto a la dueña. Y somos la gente más bien aposentada en el mundo, porque en el invierno nos ponen en los sótanos, y los veranos en los zaquizamíes. Y lo mejor es que nadie nos puede ver: las criadas, porque dicen que las guardamos; los señores, porque los gastamos; los criados, porque nos guardamos; los de fuera, por el *coram vobis* de responso. Y tienen razón, porque ver una de nosotras encaramada sobre unos chapines, muy alta y muy derecha, parecemos túmulo vivo. Pues ¡cuando en una visita de señoras hay conjunción de dueñas! Allí se engendran las angustias y sollozos; de allí proceden las calamidades y plagas, los enredos y embustes, marañas y parlerías, porque las dueñas influyen acelgas y lantejas, y pronostican candiles y veladores y tijeras de despabilar. Pues ¡qué cosa es levantarse ocho viejas como ocho cabos de años, o ocho sin cabo, ensabanadas, y despedirse con unas bocas de tejadillo, con unas hablas sin güeso, dando tabletadas con

las encías, y poniéndose cada una a las espaldas de su ama a entristecerlas; las asentaderas bajas, trompicando y dando de ojos, adonde en una silla, entre andas y ataúd, la llevan dos pícaros arrastrando!"

Prefiere estar pereciendo entre muertos y vivos que volver a ser dueña. El chiste de Quevedo es inagotable: uno por no parar en la villa de Dueñas, quedóse en la picota, a la entrada del lugar. "Sólo os pido, así os libre Dios de dueñas (y no es pequeña bendición, que para decir que destruirán a uno dicen que le pondrán cual digan dueñas, ¡mirad lo que es decir dueñas!); ruégote encarecidamente que hagas que metan otra dueña en el refrán y me dejen descansar a mí, que estoy muy vieja para andar en refranes..."

En *Discurso de todos los diablos, o infierno enmendado,* a la Muerte la llama la Dueña. Y acaba este *Sueño* diciendo: "—¿Dueñas? Déselas Dios a quien las desea; mirando estoy adónde las echaré.— Los demonios y condenados, que le vieron determinado a ruciarlos de dueñas, empezaron todos a decir: —Por allá, por acullá; dueña, y no por mi casa.— Escondíanse todos y bajaban las cabezas, viéndome amagar de dueñas. Viendo este alboroto y temor, dijo: —Ahora esténse así, y juro por mí y por mi corona, que al diablo que se descuidare en lo que he mandado, y al condenado que más despreciare mis órdenes, que lo he de condenar a dueña sin sueldo. Esténse varadas en ese zahurdón, y condenaré a los diablos a dueñas como a galeras".

En *La hora de todos y la fortuna con seso,* capítulo XVIII, hablan alcahuetas y chillonas, y una de éstas, dirigiéndose a la más antigua de las alcahuetas, rechaza sus ofrecimientos y le dice que gaste la munición en dueñas, "que son mayas de los difuntos y mariposas del *aquí yace*" (78).

Salvador Jacinto Polo de Medina (floreció hacia 1630) fué imitador de Quevedo, lo que se observa en su silva *A una dueña muy golosa,* claro está, satírica, henchida de culteranismo, que empieza:

---

(78) Edic. cit., Prosa, págs. 181, 223, 266 y 279.

Escucha, dueña, oh dueña de la gula,
el sincopado epílogo
de tus raras, si inmensas, golosinas,
a que tu ingenio inclinas
con tanta agilidad y sutileza.

La llama *protogolosa, golosa de las nueve de la fama, archifénix del golosismo:*

Por la larga costumbre
en oler y engullir lo bien guardado,
que en la casa do estás y adonde vives,
en bodegas, cocinas y desvanes,
despensas, corredores y azoteas,
sótanos y rincones,
ni nacen sabandijas ni ratones,
que, como no les dejas...
migajas que comer, mueren hambrientos...
Y tanto te desvela
tu voraz condición, que no hay cazuela,
relleno, ni jigote,
inglesas tortas, ni pastel en bote,
mondongo, manjar blanco, almondiguillas,
chorizos, salchichones y morcillas
y otros compuestos de invenciones raras,
que no te ofrezcan y te rindan parias...
Tus manos, barcos, y tus dedos, remos,
llegarán de la China a los extremos,
si confite, turrón, dátil o alcorza
fueran el oro y plata de sus minas...

Y termina la hiperbólica composición de este modo:

Al fin, formando artistas tus deseos,
artificiosa cabria y frágil grúa,
a ser pechuga de gallina o pavo,
dieras también asalto al cielo octavo
y a todas sus estrellas,
si fuera de comer alguna de ellas (79).

Por lo general, en la dramaturgia de la época de oro salen pocas dueñas a escena. Por excepción, Calderón de la Barca ofrece varias en sus comedias de capa y espada y burlescas, y en los entremeses. En la comedia *El mayor encanto, amar,* la dueña doña Brianda surge de una caja al conjuro de Clarín:

(79) Rivad., t. 42, págs. 179-180.

Miras
a una mísera sirviente,
que para servir de escucha,
y parlar cuanto dijeres
de Circe, me manda que ande
contigo acechando siempre.
Por eso en traje de dueña
me envía para que aceche.

A la voz de la dueña, sale de la caja el enano Brunelillo para que les ayude. Clarín, extrañado:

¿Pues cómo aquí caber pueden
un enano y una dueña,
si cualquiera de ellos suele
no caber en todo el mundo?

Dueña y enano se meten de nuevo en el encierro para escuchar lo que dijere,

y aun más de lo que dijere,

aclara D.ª Brianda (80).

El gran dramaturgo recogió la condición de chismosas en *Casa con dos puertas...*, jornada III:

CALABAZAS. Yo bien pudiera decir
quién es.
LISARDO. ¿Tú?
CALABAZAS. Yo.
LISARDO. Dilo, pues.
CALABAZAS. Vive Dios, que sé quién es.
LISARDO. Pues no me hagas discurrir.
CALABAZAS. Ella, ¿no es enredadora?
Quién es, sé. ¿No es embustera?
Quién es, sé. ¿No es bachillera?
Quién es, sé. ¿No es habladora?
La misma razón lo enseña.
LISARDO. Dilo.
CALABAZAS. Aquí para los dos...
LISARDO. Prosigue.
CALABAZAS. Es alguna dueña.

La dueña D.ª Lucía interviene en *Mañanas de abril y mayo*, en cuya jornada I, escena VIII, Arceo le dice:

¡Eh! No haya secreto artero
que eres dueña, y soy criado.

(80) Jornada I, escenas XV y XVI.

Y en la jornada III, escena IV, afirma D.ª Lucía:

Que ya sabe quién me cuenta
a mí el suceso que sabe,
que es decirme que lo diga
el decirme que lo calle.

Arceo corrobora:

Eres tan dueña, que puedes
servir desde aquí adelante
de molde de vaciar dueñas.

Y se increpan mutuamente:

DOÑA LUCÍA. Tú, escudero vergonzante.
ARCEO. Eres dueña.
DOÑA LUCÍA. Tú eres loco.
ARCEO. Eres dueña.
DOÑA LUCÍA. Tú un bergante.
ARCEO. Eres dueña.
DOÑA LUCÍA. Tú un bufón.
ARCEO. Eres dueña.
DOÑA LUCÍA. Tú un infame.
ARCEO. Eres dueña.
DOÑA LUCÍA. Tú un bribón.
ARCEO. Item más, dueña, y no trates
de desquitarte, porque
no has de poder desquitarte.
DOÑA LUCÍA. ¿Cómo no? Eres un...
ARCEO. Di, di.
DOÑA LUCÍA. Mal poeta.
ARCEO. ¡Tate, tate!
¿Poeta dijiste? Adiós, dueña;
que ya quedamos iguales.

En *Guárdate del agua mansa* sale la dueña Mari-Nuño, gran chismosa, y se lo echa en cara el viejo escudero Otáñez en la escena V de la jornada I:

¿Qué has dueñeado a señor,
que es lo mismo que chismeado,
que ya va tan desabrido?

Y ella aclara:

¿Ahora sabes, mentecato,
que apostatara una dueña,
si supiera callar algo?

En la escena XV, Mari-Nuño avisa que la comida está en la mesa; y D. Toribio se espanta de verla:

DON TORIBIO. ¡Ay, señor tío! ¿Qué es esto?
¿Trajisteis este animal
de las indias? Que no creo
que es hombre, ni mujer, y habla.
DON ALONSO. Es dueña.
DON TORIBIO. ¿Y es mansa?
MARI-NUÑO. *(Ap.)* Ingenio
cerril tiene el primo.
ENGRACIA. No es
sino tonto por extremo.

Estos versos recuerdan la sátira grotesca de Quevedo.
En la escena V de la jornada II, la dueña ordena a Otáñez:

Callad, que no os toca a vos
hablar en estas materias.

Y la criada Brígida advierte:

Ni a vos ni en éstas ni esotras,
y habláis en esotras y éstas.

En la jornada III, D. Toribio pretende entrar en el aposento de D.ª Clara, y Mari-Nuño lo impide sin avisar antes; y aquél exclama:

Dos veces para mí eres
dueña hoy.
MARI-NUÑO. ¿De qué manera
se entiende eso de dos veces?
DON TORIBIO. Una en lo que estorbas, y otra
en lo que un cuarto defiendes.

Clara pregunta qué sucede, y D. Toribio explica:

Que esa estantigua
a mí el paso me defiende.

Dos veces ha empleado Calderón en estos versos el verbo "defender", por prohibir. Hoy sonaría esto a galicismo, aunque la acepción está admitida por la Academia; pero el término lo vemos usado ya en el siglo XIII en las *Partidas* de Alfonso el Sabio, por ejemplo, en la III, título XXVIII, ley XVII, y en la V,

título V, ley XIII, donde pone también *defendimiento,* por prohibición. En *La Celestina,* Fernando de Rojas pone el verbo en el argumento del acto X: "Pregunta Alisa a Melibea su hija, de los negocios de Celestina, defendiéndole su mucha conversación".

Lope de Vega, en su comedia *Santiago el Verde,* jornada I, escena VI, refiere una fabulilla por boca de D. García:

> Entróse en una despensa
> por un agujero estrecho
> una zorra; ahora piensa
> cuál puso barriga y pecho
> de aquella abundancia inmensa.
> Probó a salir; no cabía,
> porque el haber engordado
> la puerta le defendía...

Aquí *defender* tiene acepción análoga de impedir: la puerta se lo impedía. En igual sentido, en *La Dorotea,* acto II, escena IV, refiriéndose la vieja Gerarda a un arbitrio "famoso para que un soldado solo pudiese defender la entrada en la Florida o en otro puerto indiano, desde su fortaleza, a los holandeses".

Cervantes, en *Don Quijote* (II, capítulo II), escribió: "Cuenta la historia que las voces que oyeron Don Quijote, el Cura y el Barbero eran de la Sobrina y Ama, que las daban diciendo a Sancho Panza, que pugnaba por entrar a ver a Don Quijote, y ellas le defendían la puerta...", esto es, le impedían el paso.

Otros ejemplos en el mismo Cervantes *(Rinconete y Cortadillo* y *La Galatea),* en *Lazarillo de Tormes,* en *Las mocedades del Cid,* de Guillén de Castro, y en Moreto (81).

La acepción de *defender* por vedar, prohibir o embarazar el que se diga o ejecute alguna cosa, la registra el Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española, y alega el texto de Quevedo en *Vida de Santo Tomás de Villanueva,* capítulo IV: "El Santo luego, por apartar de sí todo lo que le defendiese de morir en la mayor pobreza, ordenó que sus muebles se llevasen al retor del Colegio..."

(81) V. estas citas en *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos,* por Carmen Fontecha (Madrid, 1941), pág. 114.

Y como resistir el conceder o franquear lo que se pretende o solicita, pone el testimonio de Hortensio Félix Paravicino en *Panegíricos,* pl. 24: "Ya ha llegado a tanto el vicio humano, que gusta de que se le defienda lo mismo que desea".

En otra comedia de Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo,* sale una dueña. En la jornada II alude a la codicia de estas sirvientas cuando la dueña afirma:

> Sea él *(el oro)* fino, ya que es hermoso,
> y venga como viniere.
> .....
> Yo el solar de la montaña,
> que fué de mi abuelo, compro.

Antes, Bato había dicho:

> Porque no dijera
> ver nada que me acordase
> de que hay monstruos y culebras
> en el mundo; pues me basta
> saber que hay suegros y suegras,
> que hay cuñados y cuñadas,
> que hay tíos y tías, viejas
> y viejos, y, finalmente,
> que hay...
> GILOTE. Di, ¿qué?
> BATO. Dueños y dueñas.

También alude a lo mismo cuando la dueña Leonor, en la jornada I, escena VII, de *Gustos y disgustos son no más que imaginación,* exclama:

> Dos años ha que he velado
> de balde las noches frías;
> y el Rey, en solos dos días,
> dos mil escudos me ha dado.
> Pues ¡aquí del discurrir!
> ¿No es mejor (¿quién lo dudó?)
> dormir y tomar, que no
> no tener y no dormir?
> Uno vela y otro acuña...
> Y así, resuelta a medrar,
> al Rey tengo de servir...
> Esto es hecho: medre yo,
> y venga lo que viniere.

En la escena IX, el consabido pique entre el lacayo y la dueña:

CHOCOLATE. Yo también, y tengo
de hablar, dueña honrada, antes
que vos.
LEONOR. Pues ¿de cuándo acá
lacayos parangón hacen
con las dueñas?
CHOCOLATE. Yo no entiendo
parangónicos lenguajes,
sólo sé que los lacayos
jurisdicción inviolable
tenemos sobre las dueñas.
LEONOR. ¿Cómo?
CHOCOLATE. El argumento es fácil.
En la casa de un señor
el lacayo menos grave
sobre el más grave animal
tiene dominio bastante.
La dueña no es mujer ni hombre,
sino otro animal aparte;
luego mandará en las dueñas
quien manda en los animales.
LEONOR. Es sofístico argumento.

Hay sugestión de Quevedo. Se ha visto que éste dijo de las dueñas que no eran ni carne ni pescado; y tanto él como Tirso las compararon a cigüeñas, a urracas, a erizos, etc.

En la comedia burlesca *Céfalo y Pocris,* de Calderón, intervienen cuatro dueñas: Clori, Lisbea, Nise y Leonor. En la jornada I las dos primeras se refieren a las hablillas y falsos testimonios de estas sirvientas:

LESBIA. ¡Bueno es que tan zahareña
me riñas lo que parlé!
Cuando la razón enseña
que dueña que calla...
CLORI. ¿Qué?
LESBIA. No sabe de qué se dueña.
CLORI. Eso no te riño, no,
ni en mi dueñez fuera justo;
sólo mi pecho sintió
que me quitases el gusto...
LESBIA. ¿De qué?
CLORI. De parlarlo yo...
y aun otra cosa que hiciste.
LESBIA. ¿Cuál? Llégamela a advertir.
CLORI. ¿Lo que viste no dijiste?
LESBIA. Sí.
CLORI. Pues debieras decir
aquello que nunca viste.

LESBIA. ¿Pues tú no echas de ver, boba,
que me llevara el demonio?
CLORI. La dueña que más se arroba,
levantar un testimonio
puede, aunque pese una arroba,
con buena conciencia, a efeto
de enredar y de lucir
las tocas, sin su buleto.
¿Nunca has oído decir
desta quintilla el soneto?
(Canta.)
Guardaos todos de una Urganda
que con blancas tocas anda,
porque de sus tocas sé
que en el mar donde se ve,
son todas velas de Holanda.
LESBIA. Es engaño manifiesto,
y algún ingenio molesto
ese romance escribió,
y he de sacártelo yo
de la memoria.
POCRIS y FILIS. ¿Qué es esto?
LESBIA. Clori, que riñe endueñada,
porque como dueña honrada
te dije yo lo que vi.

Al final de la pieza, el Rey canta:

El Gigante con las dueñas
salga el guineo a bailar.

Salen las dueñas y el gigante:

DUEÑAS. Mejor fuera una endiablada.
REY. Pues bailen con Barrabás.

En el entremés *La rabia* sale la dueña Teresa Beltrán, a quien su señora llama siempre por el apellido, siguiendo la costumbre. Al final canta:

Yo que siendo dueña en todo,
no venga a ser dueña en nada.

Otra dueña en el entremés *La casa de los linajes*. Don Tristán va en busca de Juanilla, su ex amante, hija de una mondonguera; ésta se presenta, y le asegura que se vengará de él. A lo que don Tristán replica:

¿Eres víbora o serpiente?
Y agradece no decir
dueña, que es más venenoso
animal.

La dueña le increpa:

Hombre civil,
¡dueñas tomas en la boca!
A mi mano has de morir.

Las tres mujeres arañan a Tristán, quien pide auxilio:

Aquesto es peor. ¡Don Lesmes!
A socorrerme venid.

Al final del siglo XVII perdió significación la dueña y su puesto destacado en la literatura española, de tono humorístico y acre. En la centuria siguiente la institución desaparece, barrida por la moda francesa, y se eclipsa para la novela, el cuento y la comedia.

Pero el nombre *dueña* no ha desaparecido en su significación de ama o señora de casa. Persiste en Aragón, donde en el medio rural sigue llamándose *dueña* a la señora de la casa (y *amo* al señor), no sólo por las gentes del lugar sino por el mismo marido. Verdadera institución familiar, cuyas características ha estudiado Joaquín Costa en *Derecho consuetudinario del Alto Aragón*. Y adquirirá plena categoría de dueña si enviuda y se queda al frente del casal, o sea del patrimonio y hacienda. El yerno que viva en la casa será "el joven", y la nuera "la joven".

ENSAYOS

El montaje como valoración filmoliteraria, por JOAQUÍN GRANADOS FERNÁNDEZ (†).

La Pardo Bazán, poetisa, por JOSÉ MONTERO PADILLA.

EL MONTAJE COMO VALORACION FILMOLITERARIA

POR

JOAQUIN GRANADOS FERNANDEZ (†)

I

Preliminares.

Sabido es que la narración de cualquier historia, de cualquier hecho, requiere una peculiar forma que sustancie las dificultades de la trama buscando—dentro de unos moldes que respondan a esa tesis—la expresión más feliz, que dé vida a las ideas en una progresiva sucesión de intereses. Esto ocurre en todos los campos de lo literario, bien sea en la ordenación de los versos en la poesía, en la construcción dramática de los actos teatrales—entradas y salidas, parlamentos, etc.—o en la disposición de los capítulos de una novela. De aquí que el guión cinematográfico tenga necesidad de utilizar estos privativos elementos para su mejor conjunción, y que al tomar contacto con lo literario utilice los mismos medios, en una forma visual, para lograr el hábil *suspense* que, como clave del ritmo narrativo, dará el contraste cómico o dramático.

Vamos, por tanto, a analizar algunos de estos elementos—tanto los propios del cine como los heredados de la literatura—, y con ello pretenderemos entroncar la afinidad que existe entre lo que es el montaje literario y su paralelismo con el montaje cinematográfico. Entendiendo por este último no su parte mecánica, sino, aupándonos más sobre el concepto, la parte creativa, y con un sen-

tido más omnicomprensivo, podremos llegar a las grandes consecuencias filmoliterarias que esta materia encierra.

Definiremos, en principio, el montaje para ambos conceptos—el literario y el cinematográfico—como "la ordenación de los elementos dramáticos que lleva a la resolución de un argumento". Teniendo en cuenta que tal ordenación ha de realizarse partiendo de la premisa de que el lapso anterior de la historia ha de ir sembrando las consecuencias, que siempre han de ser superiores en calidades a su parte antecesora. Es decir, mediante una "continuidad" de los elementos dramáticos se han de valorar los motivos que sirven para lograr una mejor coherencia de los temas, dotándoles de un ritmo cuyo precedente y consecuente sirven para acentuar el interés narrativo, y al mismo tiempo valen para exponer y rematar ciertos hechos.

Si nos remontamos a los caracteres primarios de cualquier narración—bien sea teatral o novelesca—, estos principios nos explican la realidad, realidad que aparece ya estudiada en los caracteres diseñados dentro de la *Poética* aristotélica, y que se pueden condensar, por un fluir de los tiempos, en la frase de Emanuel Kant: "La realidad esencial da forma y significación a todo lo demás". Por tanto, en toda narración se ha de prever cuál es la esencia que tiene que dar forma a la historia y explicar lo que en ella se plantea. Es decir, en principio, se buscará el tema, la idea o tesis, y luego, de acuerdo con ello, construir la narración mediante una sucesión de imágenes, que pueden ser bien literarias o cinematográficas, puesto que, como muy bien observa en la *Poética* Aristóteles, "es por esto que (el hombre) se alegra de ver imágenes, porque se produce que contemplando aprende y reconoce lo que es cada figura, como, por ejemplo: éste es aquél..." Y puesto que la necesidad de ese "reconocer" del hombre debe ser expuesta de forma que permita su mejor comprensión, tendrá que ser montado ante la imaginación del contemplador con una caracterización de matices que perduren en el cerebro con los valores de que son portadores, como vehículos que son de una emoción.

Pero, claro está, para llegar a esa tesitura es necesario construir la narración tendiendo a un fin, y, por tanto, llevar todos los elementos que la forman en una armonía, en un montaje que sirva para ir condensando las partes que deben jugar en cada momento, sin alterarlos caprichosamente, sino que, mediante la lógica armonía de sus engarces, la estructura de la obra cumpla su fin. Porque el encanto de la emoción que renace en una narración contemplativa, o descriptiva, reside en saber transformar los propios apetitos y los propios sueños futuros, despojándolos del pasado y construyendo un ente nuevo, con un pasado que deseamos sea mejor de lo que fué, para poder explicar nuestro futuro con una visión más clara, más sincera, más elevada y más intensa de lo que era hasta el momento actual. Puesto que, como muy bien dice nuestro clásico, "cuando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón siente lo que nunca sintió". Y en esto está el punto clave de todo montaje narrativo para que el eje de la emoción embargue los espíritus y los conduzca a la aceptación de las formas.

De aquí que en toda narración sea necesaria una construcción dramática para sacar el máximo partido de los elementos elegidos. Y, además, estos elementos no sólo se pueden ir eslabonando con un sentido cronológico, sino que a veces, por necesidades perentorias de la trama, es necesario alternar la sucesión real de los hechos, cambiándola por otra distinta que produce una mejor adecuación a los hemisferios para los cuales se construye. Sería infantil, de lo contrario, el situar un personaje en un lugar determinado sin haber evocado anteriormente el climax de su vida, la gradación mediante la cual, por las circunstancias narrativas de los hechos que sirven de balancín a la historia, se encuentra en esa situación; porque, como observa Marcelino Menéndez y Pelayo, "detrás de cada hecho, o, más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa, de la cual el artista se da cuenta o no, pero impera o rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo..." (1). Todo lo cual

(1) *Historia de las ideas estéticas.*

tiene su explicación en lo que decíamos anteriormente: *el montaje es la ordenación de los elementos dramáticos que lleva a la resolución de un argumento;* y dentro de esta forma que hemos tomado como definición, pasaremos ahora al estudio de su evolución a lo largo de la literatura, para después llegar, mediante una comparación, a ver cómo se ha llevado a cabo esta mecánica de la inspiración en el guión cinematográfico, punto clave de la película como ente literario, y en el cual se han de dar cita los tres elementos fundamentales de todo montaje: el principio o arranque narrativo, el centro o desarrollo de los elementos dramáticos y, por último, el desenlace o fin de la acción narrada.

II

Precedentes.

Sentados ya los preliminares que han de fijar la orientación de este estudio, quédanos ahora lanzar una mirada panorámica sobre los distintos géneros literarios para poder ahondar en la significación que tienen como fuente de este trabajo.

El montaje literario como norma constructora tiene sus raíces en los primitivos poemas de la humanidad, desde el *Ramayana* a la *Eneida* o desde *Sakuntala* o *El anillo del destino* a la *Ilíada* y la *Odisea* hasta la literatura contemporánea, pasando por todas sus manifestaciones y géneros, se podía marcar un jalón de estudio que nos llevaría a muchísimas consecuencias de gran interés para nuestro intento, no sólo por los descubrimientos que veríamos salir a la luz, sino por infinitas consecuencias que tales hechos podrían darnos para una mejor estructuración del fenómeno literario en el cine.

Tendremos, pues, que limitarnos a analizar solamente algunos pasajes de los distintos géneros literarios, y aun de las distintas obras, y para evitar recargar este trabajo escogeremos sólo algunos fragmentos, en la idea de que tales conservan, según nuestro entender, toda la gama de caracteres e ideas que apoyaran las premisas de este trabajo, al que vamos a dividir en cinco aspectos:

El descriptivo.

El intercalado.

El suspensivo.

El rememorativo, y

El mixto.

Siguiendo un orden cronológico, empezaremos por un pasaje de la *Eneida,* en su libro VII, donde la base fundamental de la narración dramática se expone en una síntesis dramática de caracteres que sirve para perfilar los postulados de "ordenación de los elementos para la resolución de un argumento". Se recoge en este fragmento el momento en que *se abren las puertas de la ciudad y es declarada la guerra a los troyanos;* para ello Virgilio se sirve del siguiente montaje de elementos:

.....

650. Entonces la reina de los dioses baja del cielo, rompe las barras de hierro y los cerrojos del templo, y, empujando ella misma las puertas violentamente, hácelas girar sobre sus goznes.

655. A esta señal la *Ausonia* entera acude a las armas. El pueblo que hasta ahora mostróse siempre tranquilo y apacible, inflámase de pronto en el ansia de combatir. Unos se dirigen ya a pie contra el enemigo; otros, montados en soberbios caballos, levantan por doquiera nubes de polvo.

660. Se disponen en seguida las armas. Estos proveen de escudos, de lanzas y jabalinas; aquéllos afilan las hachas. Despliéganse los estandartes, y el son de las trompetas anima a la guerrera juventud. La poderosa Atina, la soberbia Tibur, Ardea, Crutumerios y la turrígera Antemnas ocúpanse únicamente en el forjado de armas.

665. Los yunques retiemblan bajo el golpeteo de los martillos. Se trabaja en cascos, en escudos, en corazas de bronce, en grebas de plata. No se fabrican ya hoces ni ruedas de carreta; cada cual se ocupan solamente en afilar las armas de sus padres.

670. El eco de las trompetas extiéndese ya por el espacio. Oyese la orden de marcha, y cada combatiente empuña sus armas. Este se apresura a ponerse el casco; aquél, a uncir a su carro los corceles. El otro pasa el escudo por su brazo y se viste la coraza tejida de hilos de oro; el de más allá, cíñese orgulloso la espada fiel.

.....

Así, pues, en este fragmento vemos que la valoración de los elementos, sabiamente jugada, produce lo fundamental del montaje:

1.º El sentido de la guerra (en nuestra técnica, lo que llamaríamos motivación, arranque).

2.º El ardor patriótico que se apodera de los hombres (es decir, lo que llamamos desarrollo), y

3.º Cómo se organizan para la lucha y se lanzan a la guerra (que es el desenlace o fin perseguido mediante la exposición de causas a lo largo del montaje).

Es decir, con un *arranque,* un *desarrollo* y un *desenlace,* todos los valores conjugados producen un sentido de grandiosidad que lleva pareja la emoción y el interés. Interés que sabiamente dosificado se ha ofrecido con un penetrar en todos los sentidos. Y así, en el *arranque,* la emoción se da con un hecho sobrenatural, mitológico—"la bajada de la reina del cielo"—, y su acto imperante, proyectivo, con una significación honda: "el abrir las puertas, que giran sobre sus goznes", sentido del oído, un rechinar que se adivina. En el *desarrollo,* toda la gama de los actos guerreros cobra vigor, adivina su traslación al mundo nuevo que se crea. La tensión cobra nuevos grados, se hace febril: "unos a pie..., otros a caballo, se dirigen hacia el enemigo". Y paralelamente se van describiendo los detalles de esa tensión: fabricación de armas forjadas en el yunque, que "retiembla bajo el golpeteo de los martillos".

Con ello el *desenlace* culmina y la orden imperiosa de las trompetas nos hinca en el "óyese la orden de marcha", que es el fin, hacia otro fin.

¿Cómo se ha logrado esto? Sencillamente, ordenando los valores para que, alternando entre sí, produzcan: primero, emoción; segundo, interés; tercero, expectación, y procurando que unas veces sea el oído el que se excite; otras, la vista, el tacto, etc., pero siempre sirviéndose del montaje, como ordenación dramática, para conseguirlo. Ahora bien, este montaje tiene una peculiar forma, es un montaje descriptivo que, sin dejar de ser emocional, constituye el primer hito de una narración: la pauta de toda obra que pretenda abalanzarse sobre el espíritu para causar una emoción.

Pasemos ahora a otro tipo de montaje, al que denominaremos *montaje intercalado,* y vamos a escoger como tema para su análisis una obra española tradicional, en dos de sus momentos: el *Don*

Juan Tenorio, de José Zorrilla. En esta obra se juega con elementos importantísimos en dos gradaciones diferentes. Así, en la primera parte, durante el desarrollo del encuentro, en la hostería del Laurel, de don Juan y don Luis, el montaje es puramente descriptivo (mal teatro, puesto que en el bueno todo debe suceder en la escena). Ahora bien, en otras partes, el llamado intercalado, sirviéndose de una frase, nos da la idea de un nuevo montaje. Así, tenemos, en primer lugar, la escena de la celda de doña Inés. En ella se desliza en boca de la Abadesa la frase "Que estoy de vela esta noche", y con ello se prepara una explicación para el desarrollo de la trama. Es decir, mediante este intercalado se presenta un nuevo elemento de acción para que luego no resulte forzado. Y así, la frase "Que estoy de vela esta noche" produce una consecuencia: que la Abadesa esté levantada al llegar el Comendador, a altas horas de la noche, sin que parezca absurdo, y al mismo tiempo remata un final que marca el arranque de otro. Es el que se produce en la quinta de don Juan, en el coloquio chismoso de Brígida con doña Inés, donde aquélla predispone a ésta mediante hábiles frases—montaje intercalado—a la llegada de don Juan, y, por tanto, a que, mediante sus mañas, la presencia de éste resulte grata a la novicia.

De aquí que el montaje intercalado sirva para aclarar lo que luego sucederá. Es el caso típico que utiliza Rubén Darío en su *Marcha triunfal,* y viene a ser como un paréntesis que sirve para fijar conceptos y aclarar ideas:

.....

Ya pasa el cortejo.
Señala el abuelo los héroes al niño.
Ved cómo la barba del viejo
los bucles de oro circundan de armiño.
Las bellas mujeres aprestan coronas de flores,
y bajo los pórticos vense sus rostros de rosa,
y la más hermosa
sonríe al más fiero de los vencedores...

.....

Es decir, en este párrafo el montaje general es descriptivo; pero, no obstante, desde

Ved cómo las barbas del viejo
los bucles de oro circundan de armiño.

es un intercalado general del poema, que sirve para darnos una pincelada poética del carácter del anciano, y, por tanto, una idea nueva, que luego juega en los siguientes versos. En especial, en la referencia que se hace con

A aquellas antiguas espadas,
a aquellos ilustres aceros,
que encarnan las glorias pasadas...

de las cuales el viejo y el niño son la diferencia. Por consiguiente, el montaje intercalado ha cumplido su fin. El servicio de elementos a la exposición de la trama para su mejor comprensión ha sido expuesto, ayudando a su fin primordial, con los tres caracteres ya descritos, en un orden distinto, y del cual podía ser un buen ejemplo el moderno teatro; verbigracia, *La muerte de un viajante,* que tanto refleja esta idea, pero por ser obra posterior al cine, dispensamos su análisis.

El tercer tipo de montaje, el *suspensivo,* es quizá el que, según más tarde veremos, se ha utilizado más en el cine—en especial, el de Hitchcock—; pero, no obstante, queda un estado primigenio en todas las literaturas. Por ello diremos solamente que consiste, como su nombre indica, en una tensión, un "suspense" ante lo que ocurrirá, que mantiene al espectador o lector en una constante preocupación.

El caso más preciso de este tipo de montaje puede ser muy bien el *Otelo,* de W. Shakespeare, en el cual los motivos, los celos de Otelo, van acentuando poco a poco el interés, la trama, y prendando la emoción de un aliciente hacia lo que ha de suceder: el desenlace fatal con la muerte de Desdémona.

En este caso la trama se monta con pequeños matices que, acumulándose poco a poco, van hilando el "suspense" en una evasión nueva hacia horizontes insospechados. El pañuelo será aquí un elemento de montaje de primer orden. Y, por tanto, su dosificación a lo largo de la trama nos va inculcando, con las frases de Otelo, la gran tragedia que nos acecha como contempladores.

En la misma línea de montaje suspensivo pueden situarse algunos pasajes de *Romeo y Julieta* y, en general, de casi todos los escritores clásicos, como Lope de Vega con *Fuenteovejuna,* Calderón con *El gran teatro del mundo,* etc., etc.

Sirva sino de ejemplo, en *Romeo y Julieta,* la frase: "He sido demasiado tierna, y acaso temáis al desposarme que mi conducta sea demasiado ligera", puesta en boca de Julieta, que crea un "suspense". O el instante en que se entera que pertenece a la familia rival de la suya. Es decir, todos aquellos momentos que hacen nacer nuevo interés, que, al fin y al cabo, es lo que en sí persigue el montaje suspensivo.

Otro tipo de montaje es el que designamos como montaje evocativo, y tiene su sentido en la agudeza, la presencia y la memoria de unos hechos. Fué Jouvert el que escribió: "Es necesario compensar la ausencia con el recuerdo. La memoria es el espejo donde contemplamos a los ausentes". Y así ocurre, efectivamente, con el montaje evocativo. Mediante él, hechos que dormitan en la conciencia, en el alma, o la presencia de unos tipos, cobran vigor; unas veces, por vía propia—esos de los personajes que cuentan sus sucedidos—(el ya citado ejemplo, en el *Tenorio,* durante la escena de don Juan y don Luis en la hostería, cuando cuentan sus andanzas); otras, por el contrario, el elemento evocativo, como canon dramático, es empleado por el propio autor de la obra—bien en la novela o en el teatro y el poema—para expresar sus sensaciones.

Así, toda o casi toda la novelística tiene este sentido. El mismo *Quijote* es uno de los mejores ejemplos de montaje evocativo, en todos los aspectos, bien lo consideremos desde el punto de vista del autor, comienzo de la obra: "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...", etc., o en el otro aspecto, caso de los intercalados, como la *Novela del curioso impertinente.*

Y en el teatro, este sentido evocativo podía traducirse a toda la dramática griega, principalmente la de Sófocles, Eurípides, Esquilo, en los cuales el montaje evocativo cobra valores y es introducido con él, como elemento del cual se sirve el autor para

evocar los hechos con los cuales construye su drama. En la misma línea tenemos el propio principio, con el coro, de *Romeo y Julieta.*

Así, pues, el montaje evocativo nace como una fórmula que, sustantivándose, logra afincar en la esencia dramática y constituye un hito más en la valoración de las tipologías que sirven para construir una preceptiva de la estructura dramática a través de los tiempos, para desembocar en el cine, con *Rebeca, El clavo,* etcétera (2).

Por último, quédanos hablar del montaje mixto, en el cual se dan cita todos los señalados, y por el cual escogemos una obra de un autor contemporáneo: *La tierra de Alvargonzález,* ya que siendo éste un trabajo en el que se está viendo la trayectoria del montaje literario desde sus distintas fases, nos parece el ejemplo más apropiado.

En síntesis, *La tierra de Alvargonzález* es un concepto dramático movido por la ambición. Su tesis ofrece la muerte del padre para heredarle; pero Antonio Machado, para describir este suceso, se sirve de innumerables recursos, que vamos a analizar.

1) La obra está construída con arreglo al canon clásico, ya apuntado:

Arranque.
Planteamiento.
Desenlace.

2) Dentro de estos tres estamentos se coordinan, mediante un montaje de asociaciones, los valores del montaje:

Descriptivo.
Intercalado.
Suspensivo y
Evocativo o rememorativo.

Así, podemos ver que en la parte del poema titulada "Aquella tarde", donde dice:

---

(2) El caso, ya citado, de *La muerte de un viajante,* como obra teatral, presenta la evocación, es decir, el montaje evocativo con un sentido moderno de este concepto, aunque, como hemos dicho anteriormente, también tiene un sentido de montaje intercalado, puesto que gracias a esas evocaciones se perfila su argumento con un sentido de clarividencia y sencillez.

I

Sobre los campos desnudos,
la luna llena, manchada
de un arrebol purpurino,
enorme globo, asomaba...,

los valores que perduran son los del montaje descriptivo. Por el contrario, el montaje intercalado se ofrece en los pasajes donde se describe la profesión de los hijos y la marcha del menor hacia lejanas tierras, cuando dice:

El menor, que a los latines
prefería las doncellas
hermosas, y no gustaba
de vestir por la cabeza,
colgó la sotana un día
y partió a lejanas tierra..., etc.

Ya que mediante este intercalado en el desarrollo dramático de la primera parte del poema se prepara el desenlace final. Parte del poema titulada "El viajero":

—¿Quién es? Responda—gritaron—.
—Miguel—respondieron fuera—.
Era la voz del viajero
que partió a lejanas tierras.

En cuanto al montaje suspensivo, está todo él definido en el drama con la hábil sentencia:

La tierra de Alvargonzález
se colmara de riquezas,
y el que la tierra ha labrado
no duerme bajo la tierra.

Con lo cual se crea el clima de incertidumbre, que va dejando en el lector la incógnita del qué pasará, hábilmente dosificada con los latiguillos finales de los versos:

Cuando el asesino labre
será su labor pesada;
antes que un surco en la tierra
tendrá una arruga en su cara.

Que poco a poco van ahondando en el alma del lector y guiándole hacia un desenlace cada vez más en tensión.

Por último, tenemos el llamado evocativo o rememorativo, el

cual se presenta en el poema con un sentido alterno con los otros. Así, las distintas partes:

> Feliz vivió Alvargonzález
> en el amor de su tierra.
> .....
> Alvargonzález levanta
> en brazos al más pequeño
> y en sus rodillas lo sienta.
> .....
> En los senderos crecieron
> las amapolas sangrientas;
> pudrió el tizón las espigas
> de trigales y de avenas.
> .....

Con lo cual poco a poco se va rememorando la parte feliz, los días dichosos de Alvargonzález, y aquellos otros hechos que preludiaban el fatal desenlace, dado en las últimas palabras del poema:

> "¡Padre!—gritaron—. Al fondo
> de la laguna negra
> cayeron." Y el eco "¡Padre!"
> repitió de peña en peña.

III

Consecuencias fílmicas.

Una vez vistos los precedentes del montaje literario y su distinta valoración en los planes dramáticos de algunas obras, quédanos ahora ver cuáles son los entronques que éstas tienen con los conceptos puros del montaje, como canon estético del cinematógrafo, teniendo presente lo que en su tiempo escribiera "George Sand": "Si sólo hubiera una escuela y una doctrina en el arte, el arte pronto perecería por falta de audacia y de nuevas tentativas". Por ello es por lo que hemos apuntado las zonas que dentro del montaje se han perfilado, y así pasar a la estructura dramática del guión cinematográfico, ya que en el cine, "el arte—parodiando a Lamennais—es la encarnación del mundo fenomenal y del mundo espiritual en el mundo material". Es decir, dentro de las obras fílmicas, todo lo que en el correr de los tiempos, sustan-

cialmente, ha sido una conquista literaria, desde la imagen a la metáfora, se materializa y se convierte. Es algo así como lo que suele suceder a las mujeres, que, por un sentido mítico, tienen la convicción de conservarlo todo, incluso el amor que perdieron o el que no llegaron a ganar. Y de esta forma, todo el proceso que la literatura, como obra literaria, tenía vedado por falta de medios expresivos, cobra vigor y se hace real. Queda olvidado el transcurso de lustros impotentes, en los que por falta de expresión total en los vocablos es necesario recurrir a las ilustraciones, buscando un complemento que llenara el vacío de las ideas. Tal es el caso de *Las cantigas* o de las ilustraciones de algunas obras famosas.

Pero, por fin, aparece el cine. La imagen llena un momento nuevo de creación, y algunos elementos ya utilizados en el teatro se hacen más acusados, tales, por ejemplo, el silencio, que se hace el más valorado elemento dramático al condensar toda la poesía. "¡El poeta de Dios es el silencio!", ha escrito Miller; y así ocurre en el cine, donde parte de su preceptiva y de su estética se cristaliza con estos moldes. Sería absurdo, de lo contrario, hablar del guión cinematográfico como nuevo sentido literario, olvidando las herencias clásicas de las literaturas, sin buscar el entronque que une unas y otro, pues solamente con esa herencia se pueden buscar los contrafuertes de la nueva forma literaria conocida por guión cinematográfico, ya que "la educación clásica es el único trampolín para lanzarse al salto mortal de una revolución literaria" (3), según ha dicho Ramón Pérez de Ayala, y acertadamente podemos ver a través de ideas plásticamente realizadas; verbigracia, el llamado montaje evocativo, que transformado cinematográficamente se convierte, como expresión nueva, en la voz en "off", sirviendo para irnos dando noticias, evocando los hechos que hasta el momento estaban dormidos. Tal es el caso, por ejemplo, de *Rebeca* en su principio, o del poema con el que comienza: "Las rocas blancas de Dover", etc., etc., ya que la misión del poeta cinematográ-

(3) En "Virgilio como razón europea", en *La Prensa*, de Buenos Aires, del 25 de febrero de 1945.

fico reside en saber superar las demás escuelas literarias y, gracias a un esfuerzo feliz, descubrir los medios de ampliar el poder de la voz para servir a sus necesidades en una expresión plástica de las imágenes.

Por tanto, señalaremos, ya dentro de una preceptiva cinematográfica, algunos de los tipos que, heredados de la literatura y transformados, constituyen los montajes literarios del guión cinematográfico, al que definiremos como "ordenación personal de todos los planos de una película, tanto los plásticos como los literarios, que sirven para transmitir las ideas—interpretación—del tema a las espectadores".

Distinguiremos los siguientes:

Montaje simple: es la unión de los planos—párrafos literarios—en un sentido cronológico, conforme aparece en el film, dado en una sucesión única de acción. (Antiguo montaje literario conocido por narrativo.) Ejemplo: un automóvil corriendo por distintas carreteras; es decir, primero, A; segundo, B; tercero, C..., etcétera, que darán la narración del paisaje A + B + C.

Montaje paralelo: es la unión alternada de algunas acciones. Ejemplo: la heroína va a ser asesinada, y alternando con el hecho se desarrollan los planos—acciones—de sus defensores para evitarlo. Llamando A a la heroína y B a los defensores, el montaje paralelo sería así:

A + B + A + B..., etc., etc.

En donde A equivaldría a los planos que en el montaje simple corresponden a los hechos de la heroína, y B a los de sus defensores. Este montaje es el típico de las películas americanas de aventuras, tales como *Horizontes lejanos,* etc.

Montaje retrógrado: en este montaje no se respeta ni el orden lógico ni el cronológico. Ejemplo: nosotros asistimos a la lucha sorda de una familia. La actitud de ciertos miembros es enigmática; pero he aquí que todo se explica por la narración retrospectiva hecha por una vieja sirviente.

Montaje alterno y divergente: en la presentación de los hechos

asistimos a dos acciones estrechamente unidas; mientras la una se desarrolla, esperamos la otra (por ejemplo: un apoyo, una confirmación, una explicación). Pero esta otra acción se desarrolla contrariamente a nuestros deseos y previsiones; verbigracia: mientras la heroína espera su salvador, éste cree todo peligro desaparecido, y lo que hace, al contrario, es retrasar la liberación, por creer que no existe peligro.

En resumen, todos estos tipos de montajes constituyen una técnica que se adapta a cada estilo y tema, pero sin olvidar que son la necesidad de decir algo a los demás con una sencillez elemental, y que llevan parejos en el arte cinematográfico tres eslabones fundamentales: sensibilidad, intuición e inspiración (4).

(4) Dejamos al margen todo el proceso del montaje asociativo, como aportación literaria al cien, ya que ha sido estudiado por Sergio Eisenstein, en *The Film Sense*, y, por tanto, no nos parece necesario repetir o comentar lo dicho por este autor.

Madrid, octubre de 1952.

LA PARDO BAZAN, POETISA

POR

JOSE MONTERO PADILLA

UN TEMA IGNORADO (1).

Los críticos e historiadores literarios apenas si han fijado su atención en los versos de la Pardo Bazán. Constituyen éstos un aspecto de la obra de la gran escritora gallega que está, en absoluto, por estudiar. ¿Razones? Una, fundamental: que la propia D.ª Emilia no les concedía ningún valor, estimándolos como obra de juventud a la que no hay que conceder importancia. Esta tradición, pues, pesaba ya desde la misma autora, y por eso nos encontramos hoy no sólo con que carecemos por completo de trabajos dedicados concretamente al punto que nos ocupa, sino que incluso en las historias generales de la literatura no se halla la más mínima referencia (2). El Padre Blanco García (3) se salva con una breve cita, en la que incluye a la Pardo Bazán entre los traductores e imitadores de Heine. Y añade, finalmente, un juicio de carácter general, muy estimativo de las dotes poéticas de la escritora. En el

(1) Este trabajo que hoy aparece es una síntesis muy extractada de un largo estudio que, con el título general de *La Pardo Bazán y la poesía*, presentamos y obtuvo el primer premio en el Certamen literario convocado por el Centro Gallego de Madrid, en noviembre de 1951, para conmemorar el primer centenario del nacimiento de la ilustre escritora. Nuestra gratitud al Jurado, compuesto por D. Victoriano García Martí, como Presidente, y por D.ª Elena Quiroga y D. Dionisio Gamallo Fierros como Vocales.

(2) Así, por ejemplo, en las obras de Valbuena Prat; Cejador; Barja: *Libros y autores modernos;* Nelken: *Las escritoras españolas;* Conceiro: *El idioma gallego;* Carré Aldao...

(3) P. Blanco García: *La literatura española en el siglo XIX*, parte segunda, Madrid, 1903.

conocidísimo manual de los señores Hurtado y González Palencia, así como en la *Historia de la literatura gallega,* de Varela Jácome, pueden hallarse también unas brevísimas referencias (4).

Aparte de esos libros de carácter general, la única bibliografía concreta que conocemos es un artículo de José Luis Bugallal (5) y otros varios del profesor Gamallo Fierros, que citaremos oportunamente (6).

Los primeros versos.

La vocación poética se despertó muy tempranamente en la Pardo Bazán. Siendo aún una niña ya hacía versos, "y este aprendizaje—escribe Gamallo Fierros—le sirvió para afinar su instinto de selección de vocabulario y para acostumbrarse a infundir en sus obras un hondo sentido trémulo, poemático y humano, neutralizador del tinte fisiológico y del prurito científico literario, de observación experimental, que informa todo el sector de su novelística, influída por el *roman* francés" (7).

Ciertísima esa beneficiosa influencia del ejercicio poético para el posterior cultivo de la prosa. Menéndez y Pelayo decía que le era muy fácil distinguir en la prosa si su autor había hecho versos o no.

En 1860 concluye victoriosamente para España la guerra sostenida en Africa contra los moros. De regreso las tropas en la Península, todas las poblaciones se preparan para recibir dignamente al ejército vencedor. En La Coruña, elementos civiles e Instituciones oficiales cuidan hasta el menor detalle para que el acogimiento a los soldados sea justo premio al triunfo obtenido. Ya desfilan las tropas por la capital coruñesa. A su paso, como la más bella ofren-

(4) J. Hurtado y A. González Palencia: *Historia de la literatura española,* II, página 961, 4.ª edición. Madrid, 1940.

B. Varela Jácome: *Historia de la literatura gallega.* Santiago, 1951.

(5) José Luis Bugallal: "¿Me dirás? ¿Meirás? Si grande señora tienes, más grande señor tendrás"; artículo publicado en *El Español* el 25 de mayo de 1946.

(6) D. Gamallo Fierros: artículos publicados en *La Voz de Galicia,* en los números correspondientes a los días 16 y 22 de septiembre de 1951. Idem en *Arriba* de 22 de septiembre de 1951.

(7) D. Gamallo Fierros: artículo citado, en *Arriba,* de 22 de septiembre de 1951.

da, caen flores y octavillas con versos. Desde los balcones de la casa de D. José Pardo Bazán caen también unos papeles; en ellos van escritas unas quintillas en loor del ejército que vuelve triunfante; su autora es la hija del dueño de la casa: se llama Emilia y no ha cumplido todavía los nueve años. Al día siguiente la ciudad comentará la increíble precocidad de la niña. Si este momento es demasiado prematuro para marcar ya el comienzo de la creación poética de la futura novelista, sí tiene, al menos, un indudable interés anecdótico y expresivo. A la misma fecha pertenecen otros versos, dedicados éstos al político Olózaga, que por aquel entonces era huésped de los padres de la incipiente literata.

Hasta 1866, en que volvemos a encontrar noticias de más versos, hemos de suponer que la escritora continuaría en sus tentativas y ensayos literarios. El motivo del nuevo poema lo constituye la vuelta a España de Zorrilla, tras de su larga estancia en Méjico. Otros escritores—Manuel del Palacio, Narciso Campillo...—saludaron públicamente con sus versos al poeta vallisoletano. La misma D.ª Emilia contará, más tarde, cómo fué aquel poético envío. Dice así: "Un recuerdo personal mío se enlaza con la vuelta de Zorrilla. Niña yo entonces que hilvanaba versos, le dirigí unos saludándole. Fué para mí grave desconsuelo que Zorrilla no me respondiese... Después pensé que no había contestado porque mis versos se perderían entre millares de composiciones análogas. Me engañaba. En su carta a Pedro Antonio de Alarcón, apéndice al *Drama del alma*, Zorrilla había correspondido a mi saludo: me había nombrado entre los primates literarios de entonces, a mí, chiquilla a quien no conocía nadie" (8). He aquí, a continuación, el curioso texto de Zorrilla a que se refiere la escritora. "Quería nada menos mi disparatado versificador que dar gracias a todos y a cada uno de los poetas y amigos que le habían saludado a su vuelta a la Patria, contestando a sus versos con otros en la misma rima y con los mismos consonantes; sin duda, por aquello de "interrogatio et responsio". Quería hacer trescientas quintillas a la gentil,

(8) Vid. *La Lectura*, 1909, I, pág. 139.

franca y leal Carolina Coronado; precedidas de retumbante prosa, al honrado Ferrer del Río; ésta, impresa en letra muy gorda, para que correspondiera con el tamaño de la persona a quien debía ir dirigida; y unos muy repiqueteados ovillejos a sus viejos amigos los Asquerinos; éstos, en letra muy pequeña, por la razón contraria a la de la prosa de Ferrer; y una colección de romances a Ventura Ruiz de Aguilera, y a Camilo Jover, y a Narciso Campillo, y a Flores Arenas, y a *Emilia Pardo Bazán,* y..." (9).

Siguiendo esta rebusca de las primeras producciones en verso de la Pardo Bazán encontramos el "*Almanaque de Galicia,* para uso de la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país. Año V. Para el año 1868", publicado, como todos los demás de la colección, en Lugo, por el impresor Soto Freyre, en octubre de 1867. En este número figuran entre sus numerosos colaboradores Constanza Verea, Elisa Lestache, Emilia Calé, Rosalía de Castro, Castro Pita, Murguía, Saco y Arce, Leandro Saralegui... y la Pardo Bazán con cuatro poemas, de levísima calidad, pero que interesan por constituir una verdadera rareza, por completo desconocida. He aquí la primera de las cuatro composiciones, dedicada a Maximiliano, el Emperador de Méjico:

A Maximiliano.

Cuando la tarde lenta va extinguiendo
su postrimera hora,
y el sol despareciendo
las nubes ligerísimas colora,
yo he visto una fantasma vengadora.

Y, como un sueño vano,
en su pecho miré crüel herida
con su sangre teñida,
y vi su diestra mano
hacia Francia extendida.

En pos viene la sombra desolada
de una mujer hermosa,
que con el extravío en la mirada

(9) Vid. José Zorrilla: *El drama del alma. Algo sobre Méjico y Maximiliano, poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios de un loco, por...* Burgos, 1867. Páginas 242-243.

lanzaba una terrible carcajada
de sus labios de rosa.

Y una voz melancólica decía
como un eco lejano:
"Adiós, esposa mía.
Adiós, mi Patria. Que en la tumba fría
reposa el infeliz Maximiliano" (10).

Como se ve, estos versos no tienen la menor importancia. Su filiación romántica aparece manifiesta.

El segundo de los cuatro poemas a que nos estamos refiriendo es un soneto, *El consejo,* con cierto sabor de fábula.

Otro soneto, *Filosófico* se titula, constituye la tercera de las cuatro colaboraciones. De factura y entonación más logradas, en general, que el soneto anterior, aunque con pensamientos muy repetidos. El final, ligeramente burlón, rompe un poco la armonía conceptual con respecto a los dos cuartetos y al primer terceto. Helo aquí:

SONETO FILOSOFICO

Cómo del tiempo la veloz carrera
destruye con su marcha presurosa
la creación más noble, más grandiosa,
desolación sembrando por doquiera.

Cómo, sin compasión, toda la esfera
recorre, y con guadaña silenciosa
no perdona ocasión, no deja cosa,
y la muralla más potente altera.

Cómo a su paso caën las naciones
que en el polvo y olvido precipita,
deshaciendo los fuertes escuadrones.

(Ayer, con frente pálida y marchita,
yo me hacía estas tristes reflexiones
los codos al mirar de mi levita) (11).

La composición que aparece en último lugar es la titulada *Fantasía:*

Cuando en las lentas horas de la tarde
se tiñe de carmín el cielo azul

(10) Página 34 del citado *Almanaque.*
(11) Página 40 del *Almanaque* citado.

de las nubes errantes verte creo
envuelta apenas en el leve tul.

Aparición fantástica y divina,
imagen bella, pensativa hurí,
yo te contemplo extático, anhelante,
y son todos mis sueños para ti.

¡Ah! No me quieras si no tienes, niña,
un volcán en tu puro corazón,
si no guarda tu alma inmaculada
ardiente amor con qué pagar mi amor.

Que al fuego comparado, amada mía,
en que mi pecho siéntese abrasar,
será tu amor arista imperceptible,
gota perdida en el inmenso mar (12).

Los dieciséis versos de este último poema son los más conseguidos y de mayor sugerencia poética de las cuatro composiciones que hemos citado. Tienen, además, de interés—aparte su valor intrínseco—, el que a su final figura la siguiente indicación: "Imitada del alemán". Esto nos revela una Pardo Bazán que si en lo novelesco miró hacia Francia, se orientó, en cambio, en su creación poética, hacia las brumas y las nostalgias de esa Germania con la que tan afines se han sentido los poetas de la escuela lírica que Menéndez y Pelayo calificó de "norteña".

1876. Triunfo en unos Juegos Florales.

En el año 1876, el 6 de octubre exactamente, se celebraban en Orense unos Juegos Florales dedicados a enaltecer la memoria del Padre Feijoo. Al tema en prosa concurrían la Pardo Bazán y Concepción Arenal. El premio se lo concederían, después de largas y reñidas deliberaciones, a la futura novelista, que así velaba sus primeras armas en público. Y junto a ese triunfo, el de su poesía, mediante la *Oda a Feijoo*, galardonada con la rosa de oro. También obtuvo recompensa Valentín Lamas Carvajal, aunque sólo de un "pensamiento de oro y plata", por su composición *A Galicia. N'o segundo centenario d'o nacemento d'o sabeo Feixoo*. Mara-

(12) Página 84 del *Almanaque* citado.

ñón califica la oda de la Pardo Bazán como "de mediana factura, pero con exactos y a veces profundos pensamientos" (13). Aquella rosa de oro ganada en reñida y buena lid fué un legítimo motivo de orgullo para D.ª Emilia, que la conservó siempre con especial cariño. Cuando nuestra guerra, en 1936, los rojos, al entrar en la casa de la escritora, hicieron desaparecer la preciada joya, que hoy puede considerares perdida.

Diez años después de ese Certamen, en el discurso presidencial que leyó la escritora en sesión literaria celebrada también en Orense, para solemnizar el levantamiento de una estatua de Feijoo, el 10 de septiembre de 1887, recordaba con gozo aquel hecho: "Para mí, con estos justos motivos de satisfacción, se enlazan recuerdos íntimos y personales que los centuplican. Pronto hará once años que en esta misma ciudad, y en otro Certamen consagrado a conmemorar el segundo centenario del gran benedictino, ganó mi primer trabajo en prosa un lauro que me disputó hasta el postrer instante una escritora docta e ilustre (cual si las mujeres amigas del saber nos hubiésemos dado cita y lanzado reto a quién con más eficacia y fortuna celebraba las glorias de nuestro elocuente abogado defensor), y una de mis últimas poesías me valió la rosa de oro que llevo prendida en el pecho, como dulce memoria de aquella jornada. Desde entonces no he vuelto a tomar parte en certámenes; mas no olvidaré el gozo que me causó el triunfo de mis primeras páginas en prosa, *por ser la prosa mi vocación real*" (14).

Estas palabras nos interesan no sólo por su valor anecdótico, sino porque en ellas figura explícitamente la confesión de cuál era el camino literario que atraía, en realidad, a la Pardo Bazán.

Más versos.

El 12 de junio de 1876 se suicidaba en Madrid el poeta gallego Teodosio Vesteiro Torres. En su memoria, un grupo de escritores

---

(13) G. Marañón: *Las ideas biológicas del P. Feijoo.* Madrid, 1934, pág. 323.
(14) *De mi tierra,* 1885, págs. 143-144.

decidía formar una *Corona poética* (15). En ella colaboran con sus versos la Pardo Bazán, Emilia Calé, Francisco Añón, Ventura Ruiz Aguilera, Benito Vicetto, Alfredo Vicenti, Andrés Muruais y otros varios poetas. Va al comienzo del volumen un largo y apasionado *Ensayo necrológico-biográfico,* perteneciente a la pluma de Manuel Curros Enríquez. Al final del libro, después de las ofrendas en verso, se reproduce la carta publicada por Pedro Antonio de Alarcón en *La Ilustración Española y Americana,* así como las contestaciones que le dirigieron Victorino Novo y Manuel Curros, Alfredo Vicenti y Jesús Muruais. En palabras de dos de estos escritores—Novo y Curros—, esa "*Corona* es una colección de poesías dedicadas a la memoria de un poeta; un sencillo ramo de flores que, colocadas sobre una tumba, tumba que nadie saludaría si nosotros abriésemos las puertas del olvido, exhalan desde ella sus modestos perfumes, como una eterna plegaria que, perdiéndose en el cielo, hará descender sobre un puñado de miserable polvo la misericordia de un Dios todo perdón y amor para sus criaturas" (16).

El poema de nuestra escritora (17) puede figurar, sin duda, entre lo mejor que salió de su pluma como poetisa. Las estrofas de esta ofrenda tienen un pausado ritmo que acompasa con perfección el hilo del pensamiento. La idea inspiradora es noble y valiente en su defensa del poeta muerto en un instante de trágica desesperación:

Aunque empañaron tu memoria al paso,
como el cristal de un vaso,
los fallos implacables de la gente,
y al verte zozobrar sin luz ni puerto
hoy te maldice muerto
quien vivo te olvidaba indiferente;

a las Musas, que fueron tu tesoro,
el indignado coro
de universal reprobación no arredra,
antes bien la divina Poesía

(15) *Corona fúnebre a la memoria del malogrado poeta gallego Teodosio Vesteiro Torres. Madrid, 12 junio 1876.* Ferrol, 1879.
(16) *Corona poética* cit., pág. CVI.
(17) *A Teodosio Vesteiro Torres,* págs. LXXXIX-XC de la *Corono poética* citada.

a todos desafía
a que te arrojen la primera piedra.

No vendrán los poetas tus hermanos
a arrancar con sus manos
el lauro de tu frente ensangrentada:
que saben que tendrá la criatura
su Juez allá en la altura,
a cuyos ojos no se esconde nada.

Dispensador del premio y del castigo,
de todo triste amigo
de ese Dios se acogieron a los brazos
otras edades, y guardó el convento
entero el pensamiento,
si bien el corazón hecho pedazos.

Allí bálsamo hallaba toda herida,
objeto toda vida,
dirección todo errado caminante;
allí Jesús, para mostrar la senda
a aquel que no la entienda,
cargado con la cruz iba delante.

Mas hoy, ¿qué da la sociedad helada
al alma atribulada,
al talento profundo y solitario?
¡Fraternidad! Con tu mayor desvelo
no encierras el consuelo
que una gota de sangre en el Calvario.

Dice este siglo, en nombre de la ciencia:
"Luchad por la existencia;
el débil, el humilde, que sucumba".
Cayó, y al ver el siglo sus despojos,
predica sin sonrojos
estoica moral sobre la tumba.

¡Silencio y oración! Grave es la muerte:
el más puro y más fuerte,
más respeta el dolor, oscuro abismo,
y solo y descubriendo la cabeza,
ante la losa reza
que huella con desdén el egoísmo.

Algún tiempo después, en diciembre de 1878, encontramos dos nuevas publicaciones en verso, aparecidas en *La Aurora de Galicia. Almanaque literario para 1879,* dirigido por D. Leonardo Mármol. El primero de los dos poemas se titula *La estación de las lluvias*. En su estructura formal es típicamente romántico por su acentuada polimetría. Para su caracterización temática con-

viene resaltar la nota que figura al pie: "Tomada del poema sánscrito *Mahabharata*. Del versículo 12.539 al 12.552". Algunos de sus versos poseen un bello y lujuriante sentido de la Naturaleza, con pinceladas fuertemente plásticas en ocasiones.

La otra composición de estas dos que encontramos en *La Aurora de Galicia* se titula *Las Horas*, y es como una despedida al año que se va: sus distintas horas—la del alba, la del dolor, la de la esperanza, la de la justicia y la de la verdad son glosadas a lo largo de las ocho quintillas que componen el poema. En su conjunto, salvo aciertos aislados, estos versos no destacan ni por su fondo ni por su forma.

Entre los cuatro últimos meses de 1879 y los dos primeros del año siguiente aparecen, en la *Hoja Literaria del "Diario de Lugo"*, varios breves poemillas de la Pardo Bazán dedicados a comentar, con tonos descriptivos o dramáticos en ocasiones, rasgos característicos y perfiles salientes de los meses del año. Las composiciones son las siguientes: *Septiembre.—El racimo de uvas*, publicado en el citado diario el 21 de septiembre de 1879; *Octubre.—Las castañeras*, de fecha 12 de octubre; *Noviembre.—El Día de Difuntos*, en el 16 de noviembre; y *Diciembre.—Nochebuena*, en el día 21 del último mes del año. En 1880, el 18 de enero, *Enero.—La nevada*, y en el mes siguiente, *Febrero.—La máscara*. Se trata de obras de extensión corta, de escaso alcance. La mayoría quieren lograr una emoción dramática; pero ésta queda casi siempre muy débilmente conseguida. Mayor belleza alcanzan, a nuestro juicio, las poesías de intención esencialmente descriptiva, como, por ejemplo, la primera de todas en el orden cronológico, que reproducimos:

El racimo de uvas.

El oscuro racimo pendiente
del tallo nudoso,
quiere en vano ocultar su dulzura
bajo el verde toldo.

Gorriones parleros y avispas
y tábanos roncos,

de sus granos de púrpura beben
el zumo de oro.

Oh, feliz, si a las aves del cielo
concediesen tan sólo
aquel néctar süave, encerrado
en túrgido globo.

Mas vendrán los patanes y mozas,
y en lagares hondos,
con los pies forzaránle a que suelte
sus jugos a chorro.

Y más tarde, entre paz y silencio,
y en el negro fondo
del tonel, será el muerto racimo
licor generoso.

En el mismo año de 1880 la Pardo Bazán escribe un *Himno a las Artes,* para que en un Certamen convocado por el Liceo Brigantino de La Coruña, se le pusiera música y fuera cantado a cuatro voces en orfeón.

Entre las varias publicaciones periódicas que nacieron por impulso de la novelista gallega hay que destacar una, muy importante, la titulada *Revista de Galicia.* La colección completa la forman veinte números, de los cuales el primero apareció el 4 de mayo de 1880, y el último el 25 de octubre del mismo año. Todos publicados en la tipografía de *El Noroeste,* en La Coruña. Como colaboradores más importantes figuran, entre otros, Ventura Ruiz Aguilera, Curros Enríquez, Sofía Casanova, José Pérez Ballesteros, Antonio de la Iglesia... En el número 4 de la citada revista hallamos nuevos versos de D.ª Emilia. Se trata ahora de un *Canto a Zorrilla,* de tonos amplios y retóricos. En otro número más avanzado, el 10, nos salen al paso unos versos, éstos no obra de la novelista, pero que nos interesan por ir dedicados a ella y ser su autora Rosalía de Castro. La composición, brevísima, escrita en gallego, dice así:

EN EL ABANICO DE EMILIA PARDO BAZAN

Mimada po-las Musas,
servida po-las Grasias,
c'un corazón que vive d'armonías,

nobre cantora das gallegas prayas,
ben mereces reinar como reinades:
manífica, ausoluta, soberana.

Digno homenaje el tributado en esos versos por el cisne de plata de la poesía gallega a la "maga de nuestras letras".

En este mismo año de 1880 podemos leer todavía otro poema de la Pardo Bazán, titulado éste *Descripción de las Rías Bajas,* que se publica en Madrid, en la fecha arriba indicada (18), pero que ya antes, según nuestras noticias, había aparecido en Lugo, aunque no hemos podido dar con la fecha exacta. Se trata de una composición en la que, a lo largo de toda ella, late una suave nostalgia, unida a descripciones, de notabilísimo valor expresivo, del paisaje, cuya contemplación eleva al espíritu, habla al ánimo de la Divina Majestad y, finalmente, aviva el deseo de acercarse a Dios:

.....
Habla el paisaje al alma
con verbo elocuentísimo y profundo.

Si en la arena abrasada del desierto
como en el polo yerto
Dios anima la nieve y las llanuras,
¡cuánto en el deleitoso panorama
le siente el que le ama
de los montes, los mares y espesuras!

Tanto diverso cuadro que me encanta,
el himno son que canta
a su gloria la tierra, el mar, el cielo,
y surge, al espectáculo imponente,
más hondo y más ardiente
de comprenderle el infinito anhelo.

Revela este poema cualidades descriptivas al lado de un espíritu soñador, envuelto todavía en un halo romántico, pero no de aquel primer romanticismo declamatorio y vacío en tantas ocasiones, sino del que trajo, retardadamente, Gustavo Adolfo Bécquer, más sencillo, correspondiendo a un sentir más auténtico y sincero.

---

(18) Publicado, primero, en Lugo, y luego en el tomo LVIII de la Biblioteca Universal de Hernando, en el año 1880.

Publicación de "Jaime".

En 1881 aparece el único libro de versos que publicó D.ª Emilia Pardo Bazán. En él se reúnen una serie de composiciones inspiradas por el nacimiento de su hijo Jaime. "A impulsos de un sentimiento nuevo y profundo—dice la escritora—, tuve un desahogo lírico al escribir los breves poemitas reunidos con el título de *Jaime*. Aunque yo sabía que eran poesía sincera y en tal concepto tenían algún derecho a la vida, como dudaba de la forma, por esto y por su carácter íntimo y personal acaso los hubiera dejado inéditos, a no ser porque un amigo muy querido, Francisco Giner, los leyó y encontró publicables y me obsequió regalándome una monísima edición de trescientos ejemplares" (19). Cinco años más tarde, en 1886, aparecía en París una segunda edición, también por un amigo de la autora, Leopoldo García Ramón. Después de muerta la novelista, en el año 1924, se lanzó otra edición (20).

Doña Emilia, que tan poco caso hizo del resto de sus poemas, tuvo, sin embargo, una especial predilección por este librito, quizás por el motivo que lo había hecho surgir.

"La creación poética—ha escrito Gerhard Hauptmann—consiste en dejar oír detrás de cada palabra la palabra esencial." Efectivamente, y eso fué lo que acertó a hacer la escritora en su libro: dar forma a un sentimiento eterno y universal—el amor de la madre—, dejar transparentarse a través de cada verso esa ternura inefable que todas las mujeres han conocido hacia el hijo. Esto fué lo que expresó la Pardo Bazán en su doble condición de madre y de literata. Porque ésta es la gran importancia que, a nuestro juicio, tiene esta colección de poemas: mostrarnos toda la vibrante femineidad, todo el inmenso cariño maternal que palpita dentro de la aristócrata insigne. Con influencias de un poeta o de otro, con lo que se quiera, una cosa queda clara y patentísima: el

---

(19) *Enciclopedia Espasa*, t. 41.

(20) Condesa de Pardo Bazán: *Jaime*. Poesías. Madrid, imprenta de Jesús López, 1924.

latido de la mujer, que no podrá ser negado después de la lectura de este libro. Ya D. Marcelino Menéndez y Pelayo, en su prólogo al *San Francisco* (21), hacía notar la profusión de características femeninas que se daban en la producción de la escritora gallega. Otros autores—Barja (22), por ejemplo—han insistido posteriormente en esa misma idea. Sin embargo, no han faltado quienes tachaban a D.ª Emilia de denotar en su obra un temperamento excesivamente varonil. Para estos últimos, he aquí el libro intitulado *Jaime*, revelándonos, definitivamente, a la mujer.

Los motivos que surgen ante nuestros ojos a través de las páginas de *Jaime* son los que desde siempre se han presentado en las mentes de todas las madres del universo. Porque la temática del libro va acogiendo esos mil pequeñísimos detalles de la vida de un niño, sin ninguna trascendencia, pero encantadores en su humana y tierna sencillez. Pero si la mayoría de estos versos exhalan un aroma de dulce felicidad, hay una ocasión en que D.ª Emilia tuvo como la intuición de algo que había de convertirse en trágica profecía, y que hoy nos estremece con su dolorosa realidad. Es en la composición V. Los versos dicen así:

El Angel de la Guarda,
en pie cabe la cuna,
orea tus mejillas
del ala con las plumas.
Tejido está su manto
y su nevada túnica
con pétalos de lirio
y rayos de la luna;
una cautiva estrella
su grave frente pura
y la tranquila estancia
con vaga luz alumbra;
y sale de su boca,
como lejana música,
un canto misterioso
que tu dormir arrulla.
¿Qué dice...?

(21) M. Menéndez y Pelayo: prólogo a la segunda edición del libro *San Francisco de Asís*, de D.ª Emilia Pardo Bazán, publicado en París, por Garnier Hermanos, 1886. Este prólogo puede verse en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo V de la edición del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942. Vid. especialmente páginas 30 y siguientes.

(22) César Barja: *Libros y autores modernos*. Madrid, 1925, págs. 549 y sigs.

Yo le escucho
extática y confusa,
como se escucha al aura
que en el vergel murmura...
Cuando al combate llegues
de la existencia ruda,
y al ver que los malvados
al Bien y a Dios insultan,
la indignación conozcas
que tu mirar ofusca
y el alma te devasten
torrentes de amargura...,
acuérdate, bien mío,
de aquella dulce música
del Angel de la Guarda
en pie cabe la cuna.

¿De qué desconocida sima de sus entrañas subió hasta la boca de la madre esta visión del futuro? ¿Qué voz misteriosa le indujo a escribir esos versos? La expresión diríamosla pronunciada en nuestra guerra: *los malvados que al Bien y a Dios insultan.* Esos habían de ser los que, en el año 1936, cortaran la existencia de Jaime. La escena es bien conocida. Unos milicianos detienen a Jaime y a su hijo, muchacho éste de dieciséis años. La muerte que viene: padre e hijo se abrazan. Una detonación marca el fin de las dos vidas. La sangre, al correr, convierte en tragedia lo que decían los versos de la madre.

El libro acaba revelándonos su secreto, el de su sinceridad:

Pasado mucho tiempo, cuando sean
dos mil o tres mil años transcurridos,
en biblioteca antigua
o en empolvado archivo,
algún celoso sabio
descubrirá este libro.
Descifrará paciente, infatigable,
los nombres, los pronombres, los artículos;
hallando, así que entienda
recóndito el sentido,
bajo un idioma muerto
un corazón muy vivo.
Y en los remotos días venideros
de aquel futuro y apartado siglo,
habrá, como al presente,
canciones, flores, ruidos
y cunas con sus ángeles,
y madres con sus hijos.

Después.

La publicación, en 1881, del único volumen de poesías de la Pardo Bazán, el titulado *Jaime,* marca el momento más interesante de su creación en verso. Y ello es así por la extensión del libro, por el alcance lírico de algunos de los poemas que lo componen, y sobre todo por su valor representativo dentro de la obra total de la escritora. Después de la aparición de *Jaime,* el número de poesías de la Pardo Bazán que encontramos se reduce considerabilísimamente, y este hecho lo hemos de lamentar tanto más cuanto que es ahora cuando percibimos en sus poemas una indudable calidad, tanto en la forma como en la inspiración.

A principios de este año de 1881 publica *Playa del Cantábrico,* composición muy digna de ser tenida en cuenta porque a través de sus versos se revela una nueva manera poética de D.ª Emilia, colorista, musical y mediterránea, muy distinta de esa línea de brumas, melancolías y ternuras, norteña, en fin, en que se encuadra la mayor parte de su producción poemática. Reproducimos a continuación los diez serventesios dodecasílabos que componen la citada *Playa del Cantábrico:*

¡Una playa! Ceñida de peña oscura,
tan blanca y apacible su frente asoma,
cual suele, de los muros por hendidura,
la cándida cabeza de la paloma.

Las algas que tapizan estas arenas,
las conchitas de náçar, aquí en montones,
recuerdan el cabello de las sirenas,
la aguda caracola de los tritones.

Parecen los escollos, que en sus confines
ven irritada y fiera crecer la ola,
el lomo curvo y fuerte de los delfines
al azotar el agua su hendida cola.

La nube que a lo lejos vaga y ondea
allá en el horizonte del oleaje,
es el desnudo torso de Galatea
y los flotantes paños de su ropaje.

Y la ligera espuma, que en la rompiente
sus líquidos encajes labra y destroza,

finge tal vez, subiendo del mar hirviente,
los marinos corceles de su carroza.

Cuando alumbra del alba luz indecisa
en ópalo los mares tornasolados;
cuando de la mañana la fresca brisa
deja en las ondas besos enamorados,

tal vez en esta playa la huella airosa,
en la arena estampando de sus pies bellos,
aparece Afrodita, gentil y hermosa,
velada solamente por sus cabellos.

Los tornátiles brazos alza a la frente,
tuerce un punto los blondos bucles divinos
y una lluvia de gotas resplandeciente
resbala por sus miembros alabastrinos.

Las gotas escurriendo van a las olas,
que ansiosas se entreabren para beberlas,
y allá, en sus senos hondos, cuajando solas
las irisadas gotas se vuelven perlas...

Nunca, risueña Venus, aquí surgiste;
jamás se concibieron griegas ficciones
en donde la resaca gimiendo triste
arrulla el sueño oscuro de los peñones.

Es bellísima la descripción de esa Venus, clásica y luminosa como la de Botticelli, y aparece espléndidamente conseguido el contraste entre ese mundo radiante, esplendoroso, que se retrata en las sucesivas estrofas, y el lugar "en donde la resaca gimiendo triste—arrulla el sueño oscuro de los peñones". Hay toda una sabia preparación, que hace resaltar aún más los dos magníficos versos finales. La Pardo Bazán se coloca aquí mucho más cerca, anticipadamente, del estilo de un Salvador Rueda, por ejemplo, modernista y litoral, que de la escuela heineana, en que comúnmente se incluye a la autora de *Los pazos de Ulloa*. Y ese tono modernista pone su reflejo en algunas de las imágenes de estos versos: *la aguda caracola de los tritones, los marinos corceles de su carroza, en ópalo los mares tornasolados*... Y esa plástica, morosa descripción de la diosa pagana... Toda una ambientación que nos lleva a sentirnos mucho más próximos al mundo de la poesía modernista que a otras tendencias anteriores—Heine, Béc-

quer—, con las que, por otra parte, la Condesa de Pardo Bazán no dejó de tener abundantes contactos.

En el *Diario de Lugo,* de fecha 21 de enero de 1882, encontramos una nueva composición de la Pardo Bazán, titulada *Por la senda de la gloria.* El motivo argumental es un diálogo entre el que va camino de la gloria y el que vuelve de ella. Este último trata de disuadir de su empeño al primero, presentándole lo falso de esas ilusiones tras que corremos y nos afanamos; mas el que avanza responde que prefiere morir antes que cejar en su empeño. Se contrapone en este poema una doble visión de la gloria: la del que camina hacia ella, ardoroso, lleno de esperanzas, y la del que vuelve, desengañado. Constituye un gran acierto el ritmo dado a la composición, lento, cortado de trecho en trecho.

Si páginas atrás hemos señalado la presencia de versos de la Pardo en la *Corona fúnebre* a Vesteiro Torres, ahora, en 1883, encontramos unos nuevos en otra *Corona fúnebre,* dedicada ésta al poeta gallego Andrés Muruais (23). He aquí el poema:

Dirá el mundo: "Cumplida ya su suerte,
inútil es llorar.
Todos por esa calle de la muerte
tenemos que pasar".

Mundo, escucha. Su frente de poeta
doraba la ilusión:
acaso sed de gloria, sed inquieta
quemó su corazón.

Como Chenier, el vate peregrino,
¡quién sabe si al morir
a la tumba se llevó algo divino
que no alcanzó a decir!

Cercan las Musas el sepulcro abierto,
se inclinan hacia él,
y murmuran: "¡Quizás...!" Y sobre el muerto
deshojan un laurel.

Estos versos adoptan una estructura estrófica muy frecuente en la Pardo Bazán: endecasílabos y heptasílabos alternadamente

(23) *Corona fúnebre a la memoria del llorado poeta gallego Andrés Muruais.* Pontevedra, 1883, pág. 5.

rimando como un serventesio. La escritora hace que percibamos aquí la extraña y profunda emoción que producen siempre las cosas desaparecidas prematuramente bajo el golpe de la muerte, cuando todo se nos muestra como una promesa incumplida, como una pregunta sin posible contestación. Podríamos relacionar temáticamente este poema con el titulado *Por la senda de la gloria,* a que hemos hecho referencia inmediatamente antes, en ese mismo enfrentarse con la dorada atracción de la gloria.

En 1886 Leandro Saralegui publica su antología titulada *Galicia y sus poetas*. En ella se recogen dos composiciones de doña Emilia Pardo Bazán: una, *Playa del Cantábrico,* de la que ya hemos tratado más atrás, y otra, nueva, cuyo primer verso dice: "Las mieses maduras, el heno cortado..." Es un breve poema —dieciocho versos—fino, delicado, de suave musicalidad, con sabor madrigalesco.

* * *

Jaime—decíamos—señala el momento culminante de la obra como poetisa de la Pardo Bazán. Y pudiéramos haber añadido también que su final. Otros caminos distintos del de la poesía—el cuento, la novela—llamaban poderosamente su atención y habían de conducirla al puesto que posee dentro de nuestra historia literaria. Ya hemos visto cómo a partir de 1881 la creación en verso de la escritora se reduce enormemente. La poesía dedicada a Muruais responde a una petición. Y en cuanto a los otros dos poemas que hemos recogido, pueden fecharse, poco más o menos, alrededor del año en que se publica *Jaime*. Así, pues, creemos es posible afirmar que si la novelista insigne cultiva después el verso es sólo con motivos ocasionales: peticiones, compromisos de sociedad, dedicatorias en álbumes...

De este tipo de composiciones conserva gran número, autógrafas e inéditas, la hija de la escritora, Marquesa de Cavalcanti. La lectura de los originales—sin apenas correcciones ni tachaduras—revela una gran facilidad para realizar estos entretenimientos poéticos.

La sombra de Bécquer.

Doña Emilia Pardo Bazán profesaba una gran admiración hacia el poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer. En sus obras en prosa lo cita numerosas veces. Para la novelista, Bécquer debía ser un poco como ese poeta—especialmente acorde con nuestros sentimientos cuyas obras llevamos siempre con nosotros, ese poeta que podríamos llamar "de cabecera" o "de bolsillo". No resulta difícil encontrar razones para explicar esa afinidad. La poesía becqueriana, por su delicadeza, por su apasionamiento y su ternura se adapta maravillosamente a los temperamentos femeninos. Por otra parte, es curioso notar esa adhesión que Gustavo Adolfo ha encontrado siempre entre las personas de Galicia. El caso es que algunos críticos (24) han aludido a una imitación de Bécquer por parte de la escritora gallega. Opinamos que no es esa palabra, *imitación,* la que debe emplearse. Parece tener siempre un sentido peyorativo para el que imita. Podría hablarse más bien de unas afinidades, de unas conexiones que la Pardo Bazán no rehuyó al escribir sus poemas. ¿Y por qué había de rehuirlas? ¿Qué poeta es el que se escapa en sus primeras composiciones del influjo de sus escritores favoritos? En la Pardo Bazán, Bécquer ejerció una influencia, dígase así si se quiere, pero que no se refirió a la temática, sino que actuó informando a lo interno de aquellos primeros versos de la novelista. Fué quizás la manera, fué, sobre todo, el espíritu del autor de las *Rimas* el que hizo que hoy percibamos ecos del mundo becqueriano en las estrofas del libro *Jaime.* Mas ello no debe inducirnos a creer que la escritora nunca manifestó un vuelo propio de su inspiración. Por el contrario, muchas de las composiciones que hemos recogido están muy alejadas en su estilo del de Bécquer.

Posición de la autora ante los versos propios.

La posición de la escritora ante sus versos fué siempre fran-

(24) Vid. Hurtado y González Palencia: *Historia de la literatura española,* 4.ª edición, 1940, tomo II, pág. 961.

camente menospreciativa. Los consideraba como simple ensayo, de mediocre calidad, de su juventud. Y no se juzgue que esto es afirmación gratuita nuestra. En entrevistas que concedió la escritora pueden leerse declaraciones semejantes (25). Y es la propia hija de la novelista, Marquesa de Cavalcanti, quien nos lo confirma verbalmente: "Mi madre, al referirse a sus versos, opinaba siempre lo mismo: "¿Mis versos...? ¡Bah...! Son muy malos..." No pensaban igual todos sus contemporáneos; recuérdese si no lo escrito por el P. Blanco García: "La señora Pardo Bazán, de cuyas aptitudes para la poesía hablan muy alto el poema *Jaime* y tal cual hermoso fragmento descriptivo, desdeñados más de lo justo por su autora..." (26). No obstante, de qué modo persistió el juicio de la propia autora lo revela el hecho de que poco antes de morir manifestó la voluntad expresa de que sus versos desperdigados aquí y allá no se recogieran ni publicaran, sino que, por el contrario, deberían permanecer en el más absoluto silencio. "Si acaso—dijo—, el poema *Jaime* podría salvarse del olvido..."

¿Podemos estar hoy por completo de acuerdo con ese pensamiento de la autora? No, en verdad. Sus versos, aunque no tengan importancia extraordinaria, es cierto, alcanzan en ocasiones una noble dignidad poética, y además hay que tener en cuenta que la comparación que inevitablemente se establece con su prosa magnífica viene en detrimento de ellos. Por estas razones, pues, estimamos que si bien cuantos descubrimientos se hagan de nuevas poesías de la Pardo Bazán no añadirán nada trascendente a su gloria de escritora, definitivamente cimentada en sus cuentos y en sus novelas, nos interesarán, no obstante, como un curioso perfil, desconocido casi en absoluto hasta el presente, de su magnífica y extensa creación literaria.

---

(25) "Caballero Audaz": *Galería*. Madrid, 1943, t. I, pág. 273 y sigs.

(26) P. F. Blanco García: *La literatura española en el siglo XIX*, parte segunda. Madrid, 1903.

EL AÑO LITERARIO

PRIMAVERA

UN HISPANISTA Y UNA POETISA BRASILEÑOS

Día a día las letras brasileñas nos sorprenden con nuevas y valiosas aportaciones diferentes, que van situándolas en la primera línea de las de América.

Los hermanos Lisboa; él, hispanista notabilísimo, desde su cátedra de la Universidad de Río de Janeiro; ella, una de los poetas más destacados en la extraordinaria lírica brasileña actual, van realizando una labor literaria verdaderamente digna del mayor elogio.

Carlos Lisboa acaba de publicar un ensayo sobre *Isabel a do bom gôsto,* que puede considerarse como una de las mejores semblanzas de la gran Reina hispánica.

Lisboa, ya en el título revela la visión primordial que tiene de la fundadora de España: el buen gusto.

Y, en verdad, el "buen gusto", lo que significa esta frase, que la caracteriza y debe regir, como en ella, la vida, el arte y el idioma, es la que Lisboa va descubriendo en la Reina a través de las numerosas lecturas que ha necesitado para esta síntesis admirable de una de las mujeres más prodigiosas de la Humanidad, y con su fina interpretación personal, tantas veces demostrada en sus importantes estudios sobre la literatura española.

* * *

El nuevo libro de poemas de Henriqueta Lisboa, *Madrinha Lua,* ha ganado, con plena justicia, el "Premio Nacional de Poesía da Cámara Brasileira do Livro", de São Paulo, en 1952, pues es uno de los mejores de la autora, de quien ya he tratado alguna vez en estas páginas.

Henriqueta Lisboa ha reunido un grupo de poemas sobre figuras brasileñas, entre la historia y la fantasía; lo popularmente heroico y la ironía, a veces cortante, de su espíritu vivísimo. La casi totalidad de estas composiciones siguen la forma del romance, tradicionalmente ibérico e iberoamericano.

Solamente la *Vida, paixão e morte de Tiradentes,* el héroe popular brasileño, al que hay dedicada una típica plaza del centro de Río Janeiro, está escrito en forma libre, aunque sin prescindir de un pasaje romancesco también.

Henriqueta Lisboa presenta a este personaje y a los otros de sus poemas con el color y el lenguaje populares de su país, lo cual da una riqueza plástica a su poesía, hondamente evocadora.

El *Romance da aleijadinho* relata el tránsito de un justo a quien reciben ángeles y vírgenes celestiales, tras ver desaparecer todo alrededor. La descripción sensorial de la agonía del protagonista es uno de los mejores fragmentos que pudieran escogerse de la obra, por su impresionismo singular.

Historia de Chico Rei, sobre el monarca africano, esclavizado con los suyos, que recobra su personalidad merced al oro descubierto en Villa Rica, tiene acentos que recuerdan nuestro romancero, y un encanto popular inestimable.

En cambio, el *Drama de Bárbara Heliodora* sigue la estructura de ciertos romances líricos de Lope de Vega y de su época, en que el metro de la composición se interrumpe para insertar una canción popular o un estribillo referente al asunto de él:

Barbara bela
do norte estrela
que o meu destino
sabes guiar.

Un gracioso romancillo, que está pidiendo la música para ser cantado, es el poema *Viagem de dom Silverio:*

Filho de Ocena Porcina
quem te viu e quem te ve!
De aprendiz de sapateiro
pasa a celeste oficina...

También merece destacarse, con los citados, la *Poesía de Ouro-Preto,* la maravillosa ciudad del Brasil, que halla aquí su interpretación prodigiosa con el estilo de nuestras ciudades conquistadas en las luchas fronterizas:

O cuidade de Ouro-Preto
boa da gente morar!...

En fin, Henriqueta Lisboa, en su *Madrinha Lua* se ha revelado una vez más como una de las primerísimas poetas de la gran lírica brasileña actual.

LETRAS COLOMBIANAS

Aunque se titula esta nueva revista "una simple voz hispanoamericana", se ha procurado que su presentación supere lo frecuente en publicaciones de este tipo, y el buen gusto y el lujo son sus características.

La colaboración está integrada por firmas conocidas, tanto españolas como colombianas, y es de esperar predominen, en sucesivos números, estas últimas, ya que se trata de una publicación dedicada principalmente a España, para que se vayan conociendo más en nuestro país los grandes poetas y escritores de la República hermana, cuyo interés—tratándose de una de las naciones de Hispanoamérica a quien debe más el castellano—no es preciso encarecer.

También sería estimable que no dejasen de seguir publicando fotografías, como la incluída en este número, de los más bellos lugares de la antigua Nueva Granada, verdaderamente de excepción, y asimismo que dediquen algún espacio a los estudios gramaticales colombianos, que han hecho famosa, con los numerosos y excelentes poetas, la cultura literaria del país.

Si *Letras Colombianas* continúan por la misma ruta comenzada, es de esperar que llegue a considerarse, con justicia, como una de las mejores y más elegantes revistas hispanoamericanas.

EL SENCILLO MUNDO POETICO DE CONCHA ZARDOYA

Concha Zardoya ha publicado un nuevo libro de poemas, *La hermosura sencilla,* cuyo título es la revelación exacta de su contenido: hermosura y sencillez. Hermosura y sencillez de temas, percibidos con delicadeza transparente; de imágenes coloristas y afectivas; de lenguaje, de versificación correcta y ágil...

El libro, que guarda entrañable unidad, se divide en cuatro partes, precedidas de un poema, a modo de introducción, que da nombre al libro, cuya equilibrada arquitectura merece alabanzas.

En la primera parte, *Las cosas,* los motivos anecdóticos dan lugar a una serie de graciosos bodegones, enmarcados en heptasílabos libres, donde predominan el color y la visión impresionista de los objetos. Tal vez los más logrados de este tipo de poesía, que inició, con carácter semejante, Leopoldo Lugones, y ha seguido Antonio Oliver recientemente, sean los titulados *Cenicero, La manzana partida, Cesta con ropa blanca,* en que lo pictórico tiene calidades conseguidas.

Esta "nature morte", convertida en vida, aparece en los poemas de la segunda parte, *Los animales,* entre los que destacan *Ardilla* y *Gato.*

La tercera parte, *Los bosques y las montañas,* contiene poemas que subrayan aspectos del paisaje, como *Elegía a un manzano* y *A una violeta*—sobre un tema romántico—o revelan un intimismo afectivo, como *Un día me tendréis.*

Temas más trascendentales, aunque sin perder por ello su expresión sencilla, integran la cuarta parte del libro, *Las almas,* donde me parecen los mejores *No me conoces tú, Ven, el aire nos llama; Plenitud, Las miradas...*

En este su último libro, por ahora, Concha Zardoya va al ritmo que se marcó en el comienzo de su obra poética. Tal vez se ha estilizado más; se ha desnudado su poesía, conforme al deseo juanramoniano, y ha ganado en esta sencilla hermosura, donde asoma un vivir contemplativo, de tierno lirismo íntimo, que nos

llega también a lo íntimo de nuestras almas, con su paz clara y sincera, que hace de Concha Zardoya uno de nuestros poetas femeninos más dignos de atención.

EL ESPAÑOL DE TEJAS

No hace mucho, en estas mismas páginas dediqué un comentario, con el elogio merecido, a la naciente y ya estimabilísima colección *University of Texas Hispanic Studies,* donde varias importantes monografías han aparecido en poco tiempo, gracias a la magistral labor hispanista del Prof. Miguel Romera Navarro, a quien tanto deben nuestra lengua y nuestra literatura.

He aquí, continuando la serie, este *Vocabulario español de Texas*—¿hasta cuándo, como en México, esta grafía anticuada, que se interpreta ahora con una disparatada fonética antiespañola por la mayoría de los hispanoamericanos?—donde Gilberto Cerdá, Berta Cabaza y Julieta Farias han recogido, con técnica ejemplar, el léxico español que se conserva en este Estado de Norteamérica, arrebatado a Méjico con otros, que, fundado y poblado por españoles, es un país hispanoamericano más.

Dirigido este *Vocabulario* por Romera Navarro con su habitual rigor científico, será una aportación inestimable a nuestros estudios lingüísticos, y acaso anime a intentar otros trabajos análogos que puedan contribuir al conocimiento auténtico de ese gran enigma que es el español en América sólo apenas entrevisto, hasta ahora, en una mínima parte.

"ROMERIA", DE GONZALEZ ALEGRE

Ramón González Alegre, el fundador de la cuidada revista *Alba,* el autor de *Raíz de las horas,* libro sobresaliente en la poesía actual, acaba de publicar este otro, *Romería,* profundamente gallego y a la vez con el universalismo de su castellano elegante, que, como en Valle-Inclán—el máximo escritor galaico contemporáneo—permite que el alma, líricamente prodigiosa, de aquella tierra española llegue a número infinito de lectores.

Toda la intensa y fresca voz de Galicia, con su dulzura húmeda y melancólica, late en cada verso, en cada palabra de este libro de González Alegre, en que el quehacer poético del autor alcanza una altura de madurez innegable.

Pocos poetas habrán penetrado más profundamente en el complicado lirismo de Galicia, en su paisaje tierno y romántico, en su mar misterioso, en sus almas delicadas y complejas.

El poema *Galicia,* con que comienza el libro, es reflejo exacto de lo que digo: una interpretación de la región céltica, evocadora, expresionista, en que las imágenes, las visiones simbólicas se agrupan armoniosamente, en un cuadro espléndido, que González Alegre, percibe íntegramente con sus "cuatro sangres rubias", de gallego puro.

La lluvia es otro magnífico cuadro, animado de un hondo sabor lírico, en que el poeta evoca la lluvia gallega, la inconfundible lluvia de su tierra,

que a través de los ángeles camina

y siente en su propia alma desfilar el paisaje mojado, con sus colores suaves, en que el verde amalgama todos los tonos.

Lo mismo sucede con los poemas *Otoño* e *Invernía,* cuya visión de Galicia da otros bellísimos paisajes, en que no sólo la Naturaleza, sino los seres, las cosas, las sensaciones se funden en ellos como si fueran—y son, en verdad—su voz misma, que nos llega en un latido de "saudade".

Los robles es un poema en que los característicos árboles de allá adquieren, merced a la sensibilidad del poeta, categoría casi humana, como figuras sobre el paisaje que, lo mismo que en Galicia, ocupa siempre el fondo de todo.

No menos evocador y típico del lirismo gallego es el poema *La sombra,* donde el mundo interior de González Alegre se asoma al lector en límpidas formas de delicadísimos matices. Es, sin duda, una de las mejores composiciones del libro.

También hay que citar en lugar preferente *Volved a esa can-*

ción, con ese paisaje de dulce melancolía que es tal vez el de la propia alma del poeta cuando la concibió.

Entre los *Poemas de la ría de Arosa* destacan *Niebla,* donde González Alegre vuelve a crear un paisaje de fuerza pictórica extraordinaria y significativamente expresiva, y *Emigrante,* bellísimo y conmovedor, sin la menor concesión a lo sentimentalmente sensiblero; mantenida su emoción en su propia sobriedad, que, no obstante, se yergue altiva en su final.

Termina el libro *Romería* con un largo *Cántico de la propia voz,* en que el autor, con tono clásico, muestra su alma con la temblorosa intimidad del exquisito lírico, apasionadamente lírico, como buen gallego, que es González Alegre.

La forma métrica, impecable, rotunda, apretada, enriquecida con imágenes y metáforas originales, como en toda la obra de este primerísimo poeta, autor de *Romería.*

SEMILLAS DE POEMAS Y FLOR DE POESIA

Francisco Leal Insúa, además de ser delicado poeta, es también—o por ello, precisamente—un lírico de una sinceridad insobornable, y producto de ambos sentimientos es este *Primer semillero de poemas,* en que un sutil prólogo aclara transparentemente la razón del libro.

A la sensibilidad poética de Leal Insúa acuden los motivos poéticos, que dejan en ella una huella casi impalpable, pero penetrante.

Procurar dar a estos motivos la expresión poética literaria, por muy libres que fuesen sus formas, sería retocarlos cruelmente, haciéndoles perder la lozanía de su virginal espontaneidad, en que pueden apreciarse calidades finísimas.

Por eso, el autor ha preferido darnos esas sensaciones poéticas en su prístina forma, como semillas, según él, de posibles poemas; pero con ellas nos entrega una maravillosa flor de poesía, que cuaja en bellísimas palabras e imágenes, a través de las cuales recibimos íntegro, sin torturas literarias, el lirismo de Leal Insúa,

tan propicio a interpretaciones agudas, sutilísimas, que dejan un imborrable recuerdo en el lector.

La sensibilidad poética de Leal Insúa, orientada, como una rosa de los vientos, a cuanto pueda hacerla vibrar, nos muestra, en su *Primer semillero de poemas,* temas tan distintos y originales como certeramente vistos y expuestos.

Algunos de estos breves poemas en prosa son evocaciones, que en nuestra mente abren un amplio horizonte: *Manifestar el espíritu, Perdonad la ofensa, Condiciones de la esposa, Los hombres clasificados, Saber esperar, Prueba de lealtad, Saber sentir, Aunque no te comprendan;* unos nos dejan un cuadro, casi pictórico, de valientes pinceladas o de dulzura miniaturística, cuyo colorido persiste en nuestra mente: *Can de ciego, Gorriones, Plantas de alquiler, Viejas cosas en el nuevo hogar, El botijero, El caballo muerto, Mujeres, Los perros, Las nubes;* otros, una idea, una frase, una imagen, cuyo contorno firme y exacto llega al prodigio: *Paz, Veía en el aire, Taladro de sombras, Una luz, Soledad, Sombra de nube, Fórmula, Una sonrisa, Inquietud, Amor, Lo desconocido, Alarma, ¿Por qué?, Fuera de lugar, Sentir y pensar, Saudade...;* otros, en fin, son verdaderos ensayos, cuya reducida extensión no implica falta de intensidad, sino todo lo contrario: *Retentiva del oído, El primer hijo, Los árboles, Recuerdo de un premio de Lotería, Sonata del pájaro herido...*

Solamente leyendo este riquísimo *Semillero,* de Leal Insúa, sin desdeñar ninguna de sus fecundas simientes, se podrá poseer el aroma múltiple y nuevo de su flor de poesía.

EL "CONDE LUCANOR", EDITADO POR LUNARDI

Ernesto Lunardi, desde hace algunos años lleva realizando una serie de publicaciones que le sitúan ya, con plena justicia, en la primera fila de los actuales hispanistas italianos, junto a los Casella, Bertini, Angela Mariutti, Elena Emmanuele, Nera Ponsiglione, Gasparetti, Ventriglia, Beatriz Caravaglios, Borghini,

Guerreri Croceti y algún otro, que han venido a seguir la magnífica labor de los Farinelli, Giannini, Croce, Sanvisenti, Boselli, Ambruzzi, etc., etc.

Ahora, Ernesto Lunardi ha realizado una edición crítica, con traducción italiana, de una selección del *Libro del Conde Lucanor,* que tan necesitado está de una edición completa y fiel y de un estudio exhaustivo, digno de su primordial importancia.

Lunardi, con un espíritu crítico penetrante y una capacidad de trabajo admirable, da en esta obra suya un paso definitivo para el conocimiento en Italia de nuestro gran prosista del siglo XIV.

La selección es certera. Puede decirse que lo más importante, casi sin excepción, está incluído en esta antología, para la que se ha utilizado y seguido, con cuidado y fidelidad, la edición de Juliá (Madrid, 1933), por considerarla la más completa y fidedigna del texto de mayor autoridad—el códice 6376 de la Biblioteca Nacional de Madrid—mientras no se lleve a cabo un examen científico de las distintas lecciones que se conocen de la obra.

No obstante ser ésta una edición fragmentaria del *Libro de Patronio,* Lunardi, con mucho acierto, ha seguido un sistema que le da mayor utilidad que si fuera simplemente una mera selección.

Las narraciones elegidas, unas van con el texto de la obra que les precede y sigue; otras, prescindiendo de éste, pero todas, en fin, resumidas brevemente en un índice, aunque no se incluya el texto, lo cual ha de facilitar en extremo la labor de los estudiosos, que así podrán conocer no sólo los aspectos fundamentales del famoso libro, sino su contenido, íntegramente, para poder realizar estudios comparativos de la difusión de los temas que figuran en él, dentro de la literatura universal.

A la edición de la antología precede un extenso y documentado estudio, revelador de un sólido conocimiento de nuestras letras y de un abnegado esfuerzo, digno del mayor elogio, ya que, en muchos aspectos, ha requerido penosas investigaciones.

Comienza Lunardi por estudiar el *Conde Lucanor* en relación con la primitiva novelística romántica o neolatina, y especialmente la novela en España antes de don Juan Manuel, así como la per-

sonalidad de éste, tanto literaria como humana, muy bien vista por el docto hispanista italiano.

En otro capítulo examina cuidadosamente los manuscritos existentes del *Libro de Patronio,* y da cuenta de las ediciones que se han publicado del texto, que analiza en su estructura, detallando ordenadamente los elementos diversos que lo integran, así como el carácter de las narraciones insertas a lo largo de él.

También hace Lunardi un estudio bastante completo de las fuentes literarias del *Conde Lucanor,* reveladoras de la amplísima cultura de don Juan Manuel.

Sigue en el estudio, a lo indicado, un lúcido ensayo sobre la unidad de la obra, en que Lunardi revela una vez más su sagacidad crítica y su sensibilidad literaria, que le dan una definida personalidad dentro del hispanismo italiano.

Su estudio de la expresión lingüística y literaria de la obra de don Juan Manuel está a la altura de lo anterior, y no desmerece de cuanto se ha hecho en este sentido. Es más, por su orden y detalle supera notablemente muchos de esos estudios titulados pomposamente de estilística y carentes del más elemental sistema científico.

Por último, unas cuantas notas sobre la influencia del *Conde Lucanor* en la literatura posterior sugieren lo que podría ser un estudio completo de tan interesantísimo asunto de la obra de don Juan Manuel.

Dispone Lunardi el texto español en el cuerpo de la edición, y la traducción italiana—tan fiel y exacta como sencilla y elegante—al pie, en letra menor.

A continuación del texto y del catálogo de los resúmenes argumentales de las narraciones, publica Lunardi un *Glosario de las voces arcaicas o desusadas* del libro, con indicación del lugar del texto en que se halla cada una; un *Indice de cosas notables,* tan copioso como útil, en que, además, ilustra con comentarios eruditos cada uno de los artículos que en él figuran; y, finalmente, una *Bibliografía* muy completa de cuanto se refiere al *Libro de Patronio.*

La nueva aportación del profesor Lunardi al conocimiento de nuestras letras en su país le hace merecedor del elogio y de la gratitud de todos los españoles y estudiosos de nuestra cultura.

POEMAS DE PEDRO ARDOY

Pedro Ardoy, en este nuevo libro suyo, *De mármol las pupilas,* consigue una unidad absoluta entre todos los poemas que lo integran, y, sin duda, también la misma absoluta adecuación entre su mundo lírico y la expresión poética del mismo.

Ardoy ha encontrado en diversas formas libres—salvo el soneto *Lucha,* que va al frente como una introducción al libro—el perfecto mensaje de su mundo poético a quienes lean estas páginas suyas.

Pocos poetas actuales tendrán el tremendo impulso creador de Ardoy. Leyéndole nos arrebata, nos arrastra con él, con su violencia viril, plena de sensibilidad, y nos clava materialmente en su intimidad lírica.

Para Ardoy, el hombre atraviesa ciego este mundo,

> Hay que no ver. Hay que tener de mármol las pupilas
> igual que las estatuas de los muertos,

hasta encontrar al hombre hermano en el supremo cielo. Y, sin embargo, como dice en un breve y bellísimo poema de ajustada técnica,

> ¡Cada época hace y devora a un hombre distinto!

Entonces, con el poeta cantarán un himno "que estremezca las raíces de los árboles", como en el poema *Cosecha.*

Pero este mundo ideal lo ha de hallar el poeta en sí mismo —*Nada más que mi hombre*—y ha de vivir su propio poema, lo noble de él.

Mientras, en la vida, el hombre aparece, como en el poema *El payaso,* esperando el final del polvo transitorio que es.

Pero ha de vivir un momento extraordinario, merced a su poesía—*¡Azul!*—, y unirse a los demás hombres, como en la magnífica composición *¡Venid a mí!:*

Vamos a mí, que os puedo comprender a todos,
porque comprendo a Dios y puedo dároslo.

En otro espléndido poema, *Encrucijada,* ha de estar el hombre

con los pies sobre el polvo
y el corazón clavado en las estrellas.

Torrente, de lo mejor del libro, es, en cambio, la elegía por los muertos, que el poeta siente en sí mismo:

¡Qué torrente de sangre se me sube a la voz!
Es la sangre de todos los hombres que se han muerto
en el erial de la tierra de nadie.

En el *Poema del hijo* se canta la paternidad como la continuidad del hombre hasta crear un mundo:

ahí está el hijo; nuestro hijo:
esa infinita parte de nuestra humanidad,
dispuerta a trascenderse,
dispuesta a hacernos padres
de un río de hombres que llenarán el tiempo.

En este sentir la vida en torno al hombre, a sí mismo, hasta la liberación por la fraternidad humana—terrible ironía en el poema *Fraternité*—se concibe el poema *La misma sangre,* que me parece el mejor del libro y uno de los que habría que poner en la primera fila de la poesía actual, por su riqueza emotiva en imágenes, metáforas y símbolos alegóricos originales y certeros.

Habría que comentar lentamente toda esta poesía que hay en el libro *De mármol las pupilas,* para captar en su plenitud la potente personalidad del autor, que con la sinceridad de su sentir y su voz, de fuerza señera para decírnoslo, ha de considerarse como uno de los mejores de la actualidad lírica española.

LA LITERATURA PORTUGUESA, HISTORIADA POR ROSSI

El ilustre romanista italiano Giuseppe Carlo Rossi ha dedicado mucha de su excelente labor de investigación y crítica a las culturas española y lusitana—a veces, en relación con la italiana—, de que son muestra varios estudios, entre los que figurará desde

ahora, en primerísimo lugar, esta *Storia della Letteratura Portoghese,* que acaba de publicar y es una de las mejores redactadas sobre las letras del país hermano.

La literatura portuguesa, por su opulencia, por su variedad, plantea al ser historiada una serie de problemas de distinta índole, de los que ha salido airoso el profesor Rossi.

No se ha limitado, como tantos, a un inexpresivo catálogo de escritores, agrupados con una cronología más o menos exacta. Rossi ha reunido los autores en una evolución común, de la que son impulsores o impulsados en los movimientos literarios.

El período medieval, completísimo, expone con gran claridad la complicada formación de la lírica lusitana y el desarrollo de su prosa hasta los comienzos del Renacimiento, que se estudia relacionándolo con el italiano, su promotor.

El siglo XVIII, tan importante en la cultura portuguesa, ha obligado al profesor Rossi a penetrar en una bibliografía extensa, cuya selección y aprovechamiento son ejemplares.

No menos dificultades, por su extensión y dispersión, ofrecía historiar la literatura del siglo XIX en Portugal. Las diversas teorías sobre la evolución del Romanticismo al Realismo y los conceptos de ambos han sido interpretados con sutileza y sólida razón.

La *Storia della Letteratura Portoghese,* de Rossi, comprende, además, la Edad Contemporánea, hasta nuestros días mismos (1900-1952), cuya dificultad es evidente en obras de esta clase.

No obstante, el autor ha sabido situarse en un plano aséptico a toda pasión inmediata, y su visión de las actuales letras portuguesas es ponderada y completa hasta lo más.

Destacan en esta nueva y documentadísima historia de la literatura portuguesa algunos pasajes que merecen recordarse por su mérito, aun dentro de la meritoria obra del profesor Rossi, como los estudios de la lírica gallego-portuguesa; del *Cancionero* de García de Resende; de Gil Vicente; de Sá de Miranda y demás poetas italianizantes; de Camoens, sumamente denso y original; de Francisco Manuel de Melo, el gran escritor hispano-portugués;

de Bocage; de Almeida Garret y su época; de la obra de Herculano, y, en fin, el período coetáneo.

Acompaña a la obra un excelente aparato bibliográfico, distribuído por capítulos y seleccionado cuidadosamente, y una buena colección de láminas e ilustraciones, en su mayoría sumamente curiosas. Por último, un *Indice analítico,* además de los de ilustraciones y general de la obra, facilitan la consulta de ésta—de grata presentación, como corresponde al editor Sansoni—, que contribuirá a difundir definitivamente en Italia la literatura portuguesa, tan unida a la de aquel país y a la nuestra.

VIDA Y POESIA DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ

Tal vez ningún escritor hispanoamericano de la época del dominio español estaba más necesitado de una monografía que la célebre Sor Juana Inés de la Cruz, la continuidad en América de nuestro período barroco. Precoz, avispada, asombro de propios y extraños, y "décima musa", en fin, por aclamación de sus coetáneos.

Ha sido feliz circunstancia que quien ha llenado esa laguna de la bibliografía literaria haya sido Jesús Juan Garcés, poeta admiradísimo por su bello libro *He venido a esta arcilla,* y riguroso investigador y erudito, según demuestra en este libro precisamente, aunque, como todos los escritores que hacen una obra de esta clase, dice que odia la erudición para ponerse a salvo de un fracaso, y porque, como no la conocen, la odian con ese odio del salvaje a la civilización, hasta que, adentrados en ella, exigen más que el conquistador. Esto le ha sucedido a nuestro amigo Garcés. Pero ello no tiene importancia. Ya se habrá convencido de que se puede ser erudito y poeta, a condición de no mezclar ambas cosas, como hacen algunos que no son, en realidad, ni lo uno ni lo otro.

Garcés, cuyo espíritu penetrante se ha demostrado tantas veces, ha enfocado la vida y la poesía de Sor Juana, "la monja de Méjico", desde una sólida preparación del tema y con una redacción

de él bellamente literaria y amena—véase si no el lindo ensayo sobre lo amarillo con que comienza—, que sitúa esta biografía en primer lugar, por ahora, ya que supera en datos y noticias a la magnífica *Juana de Asbaje,* de Amado Nervo, y a los demás estudios existentes, que, a más de ser solamente parciales no tienen el encanto literario de la obra de Garcés ahora publicada.

Se narran en ella con viveza y gracia, que al fin son reflejo de poesía del pasado, el ambiente familiar de Juana de Asbaje, su nacimiento y precocidades, haciendo una sugestiva comparación entre ella y Santa Teresa; la corte de los virreyes de Méjico y los estudios universitarios de la joven poetisa; su vida de dama de honor de doña Leonor de Carreto, esposa de uno de los virreyes más notables, el marqués de Mancera; su triunfo en la Universidad, de donde se la nombró "Doctor honoris causa", con mucha más razón que un siglo después a aquella doña Quintina Isidra de Guzmán, "la doctora de Alcalá", que nada ha dejado tras sí; su apartamiento del brillante mundo cortesano, llevada de su innata humildad, hasta profesar—tras un intento fracasado de ser carmelita, y sufrir un examen por las eminencias de la Corte—en el suntuoso convento de San Jerónimo, de la ciudad de Méjico, en el que, cuando trata de abandonar sus estudios, piensa "hasta en la cocina cuando confecciona *suspiros de monja*"; su lucha tenaz y dura, pero siempre optimista, con unos y con otros, y aun consigo misma, acerca de sus estudios y de su vida religiosa, que, al fin, hallaban armonía, gracias a su trabajo y perfección, inagotables en unos y en otra; por último, sus protestas de fe "escritas con su propia sangre" en medio del desorden político y social de Méjico, con el virrey Gálvez, y la enfermedad mortal—una "pestilencial epidemia"—que contrajo al acudir caritativamente a sus hermanas de hábito enfermas, y el trásito sereno y piadosísimo a la otra vida...

En Sor Juana Inés de la Cruz, realmente, moría, con sus últimos rayos en el continente americano, el sol de nuestra literatura áurea, ya en plena noche peninsular con la muerte de Calderón de la Barca.

A través de esta vida, que nos relata Garcés con riqueza de datos fehacientes, con sugerencias estimabilísimas, y sobre todo con agudeza y penetración críticas nada frecuentes, va exponiendo, con juicios certeros, la obra poética y dramática de Sor Juana Inés de la Cruz, a quien con razón considera la representación del lirismo de nuestro siglo de oro, con un espíritu extrañamente moderno, que bastara sólo para considerarla como una figura excepcional en su época.

El encanto de la poesía de Sor Juana queda muy de manifiesto, además, en la breve *Antología de poemas de la "Décima Musa"*, que sigue a la biografía y revela el buen gusto de Garcés como seleccionador y su cuidado en la limpia reproducción de los textos.

Finalmente, una completísima y ordenada *Bibliografía sobre Sor Juana Inés de la Cruz* da fin al volumen de Garcés, publicado, con su peculiar acierto y elegancia tipográfica, por el Instituto de Cultura Hispánica, que enriquece así el ya importantísimo catálogo de sus publicaciones, tan eficaces para el hispanoamericanismo.

UNA NUEVA NOVELA DE TOMAS BORRAS

La larga vida literaria, llena de éxitos, de Tomás Borrás mantiene siempre un nivel ascendente, en el cual son numerosos los casos en que sus obras, sus temas, su estilo, han sido precursores de otros, luego difundidos hasta la saciedad.

En su libro de poemas *Palmas flamencas* se anuncia ese género de poesía que luego, sin su gracia original y convertido en tópicos, ha invadido a aun rebasado la literatura actual; sus obras de teatro dan normas y rutas que la dramática de ahora ha aprovechado en gran parte; sus novelas y cuentos humorísticos y de guerra, iniciaron muchas veces géneros hoy triunfantes y extendidos hasta el máximo; sus artículos y ensayos periodísticos, innumerables, entre ellos verdaderas obras maestras, han comentado cuanto constituye la vida española, desde casi la adolescencia del autor, que no

son pocos años, aunque él no represente más que unos pocos, cada vez menos, por un milagro o artilugio que le hará tan famoso como su literatura.

Sin embargo, aunque esto que he escrito es certísimo, apenas se ocupan de Tomás Borrás los críticos e historiadores de nuestra literatura. Y no porque sus muchas obras, en su mayoría importantísimas, carezcan de mérito, sino porque su modestia bondadosa y ejemplar, su espíritu noblemente independiente y su señorial desprecio a la propaganda y bombos mutuos, hoy al uso en la crítica literaria, le ponen a salvo de amañadas glorias transitorias, inútiles para quien por sí mismo ha conseguido una creación perviviente a través de cuantas evoluciones y movimientos literarios puedan venir en lo futuro.

Pues bien, Tomás Borrás ha abandonado en su última novela los decires madrileños y castizos que brillan con gracia en varias de sus obras y ha escrito una narración erótica y humana, de poderoso nervio. *Luna de enero y el amor primero,* que transcurre en la región charra y refleja de modo prodigioso el lenguaje peculiar de la comarca en sus vigorosas páginas.

Es digno de atención especial este dominio lingüístico de Borrás, que no decae un punto en la narración e invita al comentario filológico aun más que la magnífica novela *La esfinge maragata,* de Concha Espina, estudiada en este aspecto por don José Alemany, miembro que fué de la Academia Española, quien aun no se ha dignado admitir en su seno—sabiendo que lo desea—a quien ha creado, descubierto palabras y recogido expresiones que habrán de estudiar en sus Juntas.

Tomás Borrás ha realizado en su *Luna de enero y el amor primero,* aparte de su creación novelística, movida y abigarrada—como corresponde al ambiente en que se desarrolla—y del trazado de unos caracteres de contorno inconfundible y fuerza inolvidable, la inmensa tarea de recrear literariamente un lenguaje que sin él se hubiera perdido, seguramente, al margen de la permanencia literaria.

Pero aun hay más en esta novela novísima, que es su atrayente distribución en tres tiempos, y cada uno, automáticamente, en ocho horas, de las cinco de la tarde a las doce de la noche, el primero; de cinco de la madrugada a doce del mediodía, el segundo, y de cinco de la tarde a cinco de la madrugada, el tercero, cuya simultaneidad da un interesante contraste a los sucesos y concentra la intensidad de éstos en su propio realismo.

Luna de enero y el amor primero es una novela rural española originalísima, que, como todas las obras de Tomás Borrás, abrirá una ruta fecunda, con su maestría, en la literatura contemporánea.

UN MONTERO GENIAL, RETRATADO POR ENRIQUE SEGURA

Don Enrique Segura ha publicado la segunda edición, muy corregida y aumentada, de su libro *Un montero genial. Biografía de A. Covarsí,* y de nuevo viene a manos del público, remozado y mejorado, este amenísimo e interesante volumen, cuya lectura nos arrastra a través de sus páginas con creciente curiosidad.

Las cualidades excepcionales que de biógrafo tiene Enrique Segura son tan conocidas como su elegancia de escritor. Y siendo, como en este caso, su biografiado un hombre dotado de poderosísima personalidad, es fácil suponer los aciertos que en todo momento aparecen en este libro del insigne escritor extremeño.

Con gracia y vivos colores nos evoca Segura la figura señera de don Antonio Covarsí, "el montero genial", suegro suyo, con lo que sigue en este aspecto a Tácito, que escribió la biografía de su padre político Agripa, el general romano que conquistó la antigua Armórica.

Fué don Antonio Covarsí, el gran montero extremeño, un extraordinario ser humano, que se perdió, desgraciadamente, el novelista que le correspondía: don Ramón del Valle Inclán.

Instintivamente, siempre que veo el espléndido retrato que le hizo su hijo, el magnífico pintor Adelardo Covarsí, y cada vez que leo estas páginas de su biografía, escritas por su yerno Se-

gura, se me viene a las mientes aquel Montenegro valleinclanesco, señoría y violencia; aquél en la caza, éste en los hombres, que no resulta así tan inventada como suponía su autor, aunque le enraizaba en sus propios antepasados.

Don Antonio Covarsí, de estructura quijotesca, con el único ojo que le dejaron sus andanzas, "ojo de ave", de mirar concentrado, buído, fatigando las tierras extremeñas con sus jaurías, sus perreros, sus caballos, sus servidores, siempre alertas, por la cuenta que les tenía, y luchando cuerpo a cuerpo con los jabalíes, clavándoles diestro su puñal hasta sentir, victorioso, el chorro de sangre caliente que se le mete por la bocamanga de su cazadora, hubiera dado lugar, con poca literaturización ciertamente, a una nueva "comedia bárbara", digna hermana de *Romance de lobos* o de *Cara de Plata*, en su tensión humana.

Nos retrata Segura a los ascendientes de don Antonio—de tal palo, tal astilla, y gran madera de hombres toda la familia—, aquel dieciochesco don Cosme Covarsí, el abuelo noble del Maestrazgo, que lucha contra los franceses y muere luego asesinado por los liberales por defender la causa carlista, a la que ha ofrecido sus cinco hijos varones; su padre, don Fernando Covarsí, segundo de los hijos de don Cosme, teniente del Ejército de Don Carlos, conspirador carlista en la persecución y en el destierro, que acude a la última batalla carlista, sin dolerse de sus años, iluminado por el ideal...

Y, en fin, la vida de don Antonio, en su casona de Badajoz, haciendo cazadero de media Extremadura, que desahoga su limpia sangre de soldado, de guerrero, heredada de su padre y de su abuelo, manteniendo, en una extraña época de paz española, esa guerra sin cuartel a las fieras que es la "ronda" principalmente, donde especifica, como en un código del honor, la forma digna y valiente de atacar al animal, de luchar con él y vencerle, cuchillo en mano, lidiando juntamente el hombre y la bestia, de igual a igual, y no mitigando el valeroso encuentro con empalmar el cu-

chillo a modo de bayoneta, que sería cobarde y, como todo lo cobarde, peligroso.

Junto a estas páginas, que nos llevan a mundos perdidos, desgraciadamente, nos presenta Segura, con donaire y humor, a don Antonio, a este don Antonio Covarsí, caballero de otras edades, en sus choques cotidianos con el mundo real en que vive; el contraste del hombre, del individuo que se ha creado un mundo suyo, para sus sueños, con la colectividad, la masa del mundo verdadero, cronológicamente, en el que ha de vivir; la anécdota graciosa, la frase certera, abundan en estos pasajes, y sería vano recordar todas. Sólo una copio aquí, porque merece un breve comentario:

"Con sus malas pulgas, una vez que Covarsí increpaba por una torpeza a un criado bizco, llamándole tuerto, hubo de replicarle:

—¿Y usted, qué demonio es?

—¡Yo no soy tuerto!—le gritó rápido Covarsí—. ¡Lo que a mí me falta es un ojo!"

Y tenía razón don Antonio, él no era tuerto, *torcido* de vista, en su semántica clásica; ni de vista, ni de alma. Le faltaba un ojo, simplemente, para gloria del otro, que tan sin igual vista demostró en su puntería de cazador.

Como este pasaje hay infinitos en el libro de Segura, que incitan al comentario sabroso por el sabor que ellos tienen.

No quiero dejar de recordar al lector el breve estudio sobre el ilustre pintor Adelardo Covarsí, recientemente fallecido, por desgracia, que se incluye en esta biografía, una de las mejores que han salido de la ágil y docta pluma de don Enrique Segura.

EL POETA PORTUGUES SOARES DE ALBERGARIA

En la Colección "Arquipélago", que tan bien representa un sector importante de la actual literatura portuguesa, ha publicado un nuevo libro de poemas Jacinto Soares de Albergaria, el fino poeta lusitano.

En *Capricho da noite,* que es como se titula este nuevo volumen, Soares de Albergaria recoge una serie de poemas breves, de métrica muy distinta, pero armónicamente enlazados en su estilo y en su mundo poético.

Hay en estas composiciones del poeta portugués una delicada interpretación de cuanto tiene en torno a sí, como reflejo de su propia alma, que, sin perder su intimidad, se ofrece al lector con todos sus matices.

En alguno se preocupa de la creación poética, con la misma inquietud que nuestro Juan Ramón Jiménez:

POESIA

Poesía:
Alma do mundo e de loucura,
dá-nos o drama e a beleza e a fantasia
(um grito de dor e de ternura)
—mas sê humana e sincera, poesía!

Así es, en efecto, la de Soares de Albergaria: humana y sincera; de humano decir y sentir, y de sincero lirismo, sin entregas deprimentes a la fácil popularidad, aunque no se defienda con ninguna posición hermética.

La angustia amorosa se expresa con novedad en *Alegoría* y el desengaño erótico, en *Estatua,* uno de los mejores poemas del libro.

El amor, en lucha con la ausencia y el olvido, anima casi todos los poemas de *Capricho da noite,* con originalísimos acentos, entre los cuales merecen recordarse, además: *No espelho de teus olhos, Hería amor nos meus labios, Prisma* y *Pequena oda ao mar,* que revelan, distintamente, la creación poética de Soares de Albergaria.

LAS MIL MEJORES POESIAS DE LA LITERATURA UNIVERSAL

Tarea trabajosísima es siempre la del antologista—si es que la lleva a cabo con un mínimo de amplitud y justicia—; mayor aun si se trata de elegir las mil mejores poesías de la literatura univer-

sal, pero ya labor ímproba; sobrehumana, si además han de estar traducidas al castellano; esto es, si hay que buscar las traducciones existentes que reúnan condiciones de exactitud y belleza, y completarlas con las que falten.

Pues esta tremenda tarea, que requiere no sólo un investigador y un poeta, sino un espíritu inasequible a la fatiga y al desaliento, la ha realizado Fernando González, reuniendo en dos tomos, de cerca de mil páginas, las mejores poesías de la literatura universal, desde los poetas anteriores al Cristianismo hasta los de comienzos de este siglo.

A la selección precede un prólogo del compilador, en que explica y razona su criterio para llevar a cabo la antología realizada, primera de este género que aparece en España.

Fernando González ha dado preferencia, con acierto, a la poesía lírica y no a la épica, sin prescindir por ello de los obras maestras de este género.

No ha procurado complacer el gusto de un grupo particular, ni aun el suyo propio. Ha juzgado, noblemente, más eficaz para los lectores presentarles, en cuanto le ha sido posible, las obras fundamentales de la lírica universal, en más de treinta siglos de poesía, cuya importancia y fama nadie podrá discutir, aunque acaso algún día, cuando se vaya haciendo la revisión crítica de tanto autor célebre, el panorama variará, desmembrándose muchas figuras de primer término para dejar paso a otras hoy olvidadas injustamente.

Las traducciones, cuando han dado la medida de fidelidad y arte literario capaces de reflejar con exactitud el original, en verso, se han preferido a las en prosa de la misma categoría. Fernando González, exquisito poeta como es sabido, percibe lo que gana una traducción poética si además del contenido refleja la forma del original. Y este feliz criterio ha presidido la selección de los poemas de esta antología, cuya utilidad ha de ser extraordinaria, pues sólo a través de ella es posible tener en lengua castellana un panorama completo de la poesía universal.

Al pie de cada composición se indica el nombre del traductor, y al final hay unos índices alfabéticos de autores, por sus nombres y por países, además de los generales de la obra, lo cual permite el fácil manejo de este conjunto mundial de poesía que Fernando González, con sus profundos conocimientos y su sensibilidad, hace llegar al gran público por primera vez.

DOS LIBROS PARA BIBLIOFILOS

No hace mucho dedicaba un comentario en estas páginas a la primera publicación—Vilaseca Anguera: *Lo poeta de l'ans 1530 i el pintor Jaume Segarra de Reus*—de la "Asociación de Estudios Reusenses", en bellísima edición de ejemplares numerados.

Ahora he de dar cuenta de los otros dos nuevos volúmenes de la misma colección, que acaban de aparecer.

El primero de Josep Iglesies, *Baldomer Galofre Ximenes,* el extraordinario pintor novecentista, nacido en Reus y perteneciente al grupo de pintores catalanes de este período, famoso en todo el mundo.

Joseph Iglesies ha escrito una completísima y documentada monografía sobre el ilustre artista, que descubre además una serie de noticias desconocidas, referentes al arte en la época modernista.

Estudia, tras una semblanza de Baldomero Galofre, su figura humana, de intensa y singular personalidad; sus estudios pictóricos en Barcelona y Madrid; su obra en Italia; sus marinas y paisajes; sus acuarelas y sus temas populares españoles, tanto en dibujos como en pinturas, así como sus producciones últimas, y aun las falsificaciones de sus obras, que han tomado recientemente proporciones insospechadas.

Todos estos capítulos son documentados con numerosas notas de referencias bibliográficas y ampliatorias del texto, que, en conjunto, aportan con éste una serie de datos nuevos verdaderamente valiosos.

La obra, lleva ilustraciones gráficas de las más famosas

obras de Galofre, en buen número, y reproducidas con tanta exactitud como buen gusto tipográfico.

* * *

El segundo volumen, de Pere Barrufet y Puig, *Les campanes del nostre campanar,* estudia las desaparecidas campanas de Reus —destruídas por la barbarie roja en 1936—, a base de los datos existentes y de las notas y dibujos tomados por el autor en 1920.

Todo cuanto se diga de exactitud, de detalles, de magistral técnica en la ejecución de este trabajo, sería insuficiente.

Barrufet y Puig estudia cada una de las campanas desde todos los puntos de vista—podrán reconstruirse sin error con sus datos—y con noticias fehacientes, cuidadosamente compulsadas, y lo mismo el campanario, las matracas y los relojes en todas sus vicisitudes, hasta su desaparición.

Por último, enumera el autor los toques reglamentarios, tanto los anteriores a 1936 como los usuales antes del siglo XVII, sumamente curiosos, ya que revelan la vida y las necesidades de la célebre ciudad catalana.

De ambos libros, como del anterior, se hace, además de la tirada corriente, una de treinta ejemplares numerados, que son modelo de belleza tipográfica.

LAS "RIMAS" DE CAMOENS, EN EDICION CRITICA

Uno de los profesores más prestigiosos de la Universidad portuguesa es el Dr. Alvaro J. da Costa Pimpão, autor de importantes obras sobre la literatura de su país, en que ha demostrado sus magníficas cualidades de investigador y de crítico.

Ahora acaba de publicar una edición comentada de las *Rimas* de Camoens que supera a cuantas la han precedido y puede considerarse como definitiva.

Costa Pimpão ha realizado, para llevar a cabo con éxito su empresa—y podemos afirmar que lo ha conseguido—una investigación exhaustiva de la bibliografía camoeniana y un estudio

meditado de todas las cuestiones derivadas de ella, según puede verse en la extensa *Introducción* que precede a la edición del texto.

En ella comienza el docto profesor de la Universidad de Coimbra por explicar el criterio seguido para establecer el texto de su edición, que es verdaderamente nuevo, con respecto de las conocidas hasta ahora.

Sabido es que el máximo poeta lusitano no preparó sus obras para la imprenta, y sobre ellas cayó más tarde la mano reverencialmente fanática, pero terriblemente peligrosa, del célebre Faria y Sousa, quien realizó con los versos de Camoens las mismas vituperables reformas que, en España, don Jusepe González de Salas, con los poemas de Quevedo. Los posteriores editores de Camoens no sólo aceptaron tan turbias lecciones, sino que, con la mejor intención, aun embrollaron más el asunto.

Por eso, Da Costa Pimpão se ha visto obligado, para que su edición fuera fiel a los originales, a hacer una verdadera reconstrucción de los textos de las *Rimas,* fundándose en cuantos datos fehacientes ha podido hallar a mano, y en un examen crítico tan riguroso como sutil, modelo de probidad científica, con lo cual se ha visto obligado a rechazar la paternidad de determinadas composiciones, a rehabilitar la de otras y, en fin, a modificar infinitas lecciones de los textos, que estaban adulteradas. Tal ha sido, en breve resumen, el trabajo desarrollado por el nuevo editor de Camoens para realizar esta impresión de sus poemas, que, como puede imaginarse, después de lo dicho, anula las anteriores.

A continuación examina y aclara, con nuevas aportaciones, uno de los temas más candentes de la interpretación de las *Rimas* de Camoens: las "musas" o damas que le inspiraron sus obras, que, aludidas en ellas, han de relacionarse también con sus atribuciones.

Da Costa Pimpão aclara y verifica los datos fehacientes referentes a la cuestión, reduciéndolos a sus justos límites y rebatiendo las fantasías de sus derivaciones literarias.

Cada uno de los textos insertos se anota prolijamente en todos sus aspectos, con una copiosa aportación de datos y noticias de primera mano, que esclarecen absolutamente el texto de Camoens.

Tal es la edición realizada por el insigne profesor Da Costa Pimpão, que le pone en su país a la cabeza de los especialistas en Camoens.

RECUERDO DE ANDRES CEGARRA SALCEDO

Andrés Cegarra Salcedo, escritor murciano, prosista singularísimo, de la misma tónica levantina de Gabriel Miró—a quien recuerda mucho, sin que disminuya lo más mínimo por esto su acusada personalidad—, murió, tras una dolorosa existencia, sobreponiendo a ella su creación literaria, que su hermana, María, también excelente escritora y delicada poeta, ha publicado en otra ocasión.

Ahora, después de veinticinco años de la muerte de Andrés Cegarra Salcedo, renueva su recuerdo, siempre presente, por otra parte, en cuantos le hemos leído, un breve y bello libro, en que se le rinde el homenaje de sus *Bodas de plata con la muerte,* por su propia hermana y un grupo de escritores amigos.

María Cegarra Salcedo, José Ballester, Raimundo de los Reyes, Francisco Alemán Sainz, Miguel Fernández, Carmen Conde, Rodríguez Cánovas, Pedro García Valdés, Antonio Oliver, Giménez Caballero y Asensio Sáez García dedican versos y artículos al prosista muerto.

A continuación completa el lindo volumen, elegantemente impreso, en edición de trescientos ejemplares numerados, una antología de *Prosas de Andrés Cegarra,* muy representativas de su estilo, que nos hacen lamentar cada vez más no sólo la muerte del hombre bueno y resignado, cuyo espíritu venció a su desgracia, sino del gran artista del castellano, perdido para siempre.

Que llegue hasta él y a su hermana mi oración y mi recuerdo emocionado, con estas líneas.

NOTICIERO LITERARIO

● La escritora francesa Marguerite Eymery, mejor conocida por el seudónimo de "Rachilde", ha fallecido a los noventa y un años de edad. Novelista y escritora teatral de indudable fuerza, conoció una extraordinaria popularidad en los años anteriores a la primera gran conflagración europea de 1914-1918. Aun reconociendo que en su manera narrativa alcanzaba gran crudeza y libertad, es indudable que poseía brillantísimas cualidades de escritora. Títulos de algunas de sus obras más destacables son *El bestiario, Los olvidados, Monsieur Venus, Madam Adonis.*

● Ha muerto el notable novelista inglés Frederick Lawrence Green, algunas de cuyas obras, por ejemplo *Larga es la noche,* obtuvieron una gran difusión a través del cine.

● Organizado por el Ministerio de Información y Turismo, a través de sus Direcciones Generales de Cinematografía y Teatro e Información, en colaboración con la Dirección General de Relaciones Culturales y el excelentísimo señor Embajador de España, se ha representado en Roma, en el Auditorium del Palacio Pío, del Vaticano, como homenaje a Su Santidad el Papa Pío XII y con motivo de la Jornada Mundial de las Congregaciones Marianas, por la compañía española de teatro "Lope de Vega", el auto sacramental de D. Pedro Calderón de la Barca *La cena del Rey Baltasar.* La jornada, verdaderamente extraordinaria por el público que honró con su presencia el espectáculo y por la calidad artística de este último, constituyó un acontecimiento de excepción dentro de la vida cultural.

● En este año de 1953 se cumplen los centenarios de varias ilustres personalidades de nuestras Letras. Así el de Donoso Cortés (fallecido en 1853), el extraordinario político, orador e ideólogo del pasado siglo, y el del notable poeta prerromántico Juan Nicasio Gallego (muerto en 1853). Y hace ahora cien años exactamente que nació el gran novelista asturiano Armando Palacio Valdés. Si, como dice la vieja frase, "la gloria es el sol de los muertos", ojalá que estos aniversarios contribuyan a avivar la memoria de esas figuras y se traduzcan en un mejor conocimiento de ellas y de sus obras.

● De otro genial escritor, francés éste, de Rabelais, se conmemora también este año el quinto centenario de su muerte.

● Este año, el homenaje que tradicionalmente se rinde todas las primaveras en memoria de Serafín y Joaquín Alvarez Quintero ha tenido, si cabe, mayor fervor hacia los ilustres comediógrafos sevillanos. Entre otras iniciativas se propuso la de que un pueblo de la provincia de Sevilla llevara el nombre de "Guadalema de los Quintero". También se sugirió que la Casa de Madrid en que los dos hermanos vivieron sea convertida en Museo. Recordemos, finalmente, la magnífica representación de *Malvaloca* dada en el teatro Fontalba, que precisamente a partir de entonces pasó a denominarse "Alvarez Quintero".

● Con el éxito ya tradicional se ha celebrado en Madrid, en la primera quincena de junio, la Feria del Libro, organizada por el Instituto Nacional del Libro. Portugal e Italia también contribuyeron con sus publicaciones a la mayor brillantez e interés del Certamen. Una vez clausurado éste, se pudo comprobar el considerabilísimo valor del importe de los volúmenes vendidos.

● El Instituto de Estudios Madrileños ha continuado dando notables y eficaces muestras de actividad a lo largo de los meses de abril, mayo y junio. Numerosas conferencias, publicaciones, visitas a distintos lugares de la provincia y exposiciones son prueba elocuente de ello. Recordemos, entre las publicaciones aparecidas, el Itinerario de *El Madrid de José Antonio,* por Tomás Borrás; *Libros madrileños del Siglo de Oro,* por José Simón Díaz, y *El embrujo de Madrid,* por Eduardo Aunós, correspondiente a la serie "Temas Madrileños". De entre las conferencias destaquemos las pronunciadas por D. Joaquín de Entrambasaguas, sobre *Un barrio madrileño del Siglo de Oro: San Ginés;* por D. Antonio de Obregón, sobre *El venerable Bernardino de Obregón;* por D. José Ortiz de Pinedo, *Madrid y sus poetas;* por Fray Manuel Penedo, *Vía Sacra de crucifijos madrileños;* por D. Augusto Martínez Olmedilla, *El Madrid de José Bonaparte,* etc.

● El maestro "Azorín" ha sido objeto de numerosos homenajes con motivo de su retirada de las letras y de su ochenta cumpleaños. Anotemos, entre otros, los que le han tributado en Alicante, en Monóvar, en Yecla. En el primero de estos lugares, y organizado por el Instituto de Estudios Alicantinos, hubo un ciclo de conferencias y una exposición bibliográfica con cuantas obras de "Azorín", en sus diversas ediciones, posee la Biblioteca Nacional. Recojamos también aquí la noticia de la conferencia sobre "Azorín", interesantísima y de finísimo sentido literario, dada por el Profesor Walter Starkie en el Instituto Británico.

● Don Eugenio d'Ors ha dado la primera lección en su cátedra de "Ciencia de la Cultura". En este mismo acto le fué impuesta la cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio—a cuya creación él tanto coadyuvó—. Al final de su magnífica disertación, el ilustre maestro recibió del público asistente el homenaje entusiasta y fervoroso que su obra merece.

● Esta primavera, D. Joaquín de Entrambasaguas ha pronunciado con extraordinario éxito una numerosa serie de conferencias sobre distintos temas —*El Rey Don Sebastián en la Literatura, Poesía contemporánea, El Teatro de Cervantes, Fernando Pessoa...*—en varios centros culturales de Portugal. Posteriormente dió otro ciclo de conferencias en Barcelona—en la Facultad de Filosofía y Letras, en el Ateneo, en el Instituto Británico...

● El Teatro experimental del Ateneo de Madrid, tan merecedor de toda clase de elogios, ha ofrecido dos interesantísimas representaciones. Una, la de *La donna di garbo,* de Goldoni, adaptada al castellano por Manuel Villalba sobre una traducción de Arturo Peyrot, con el título de *Una mujer excepcional.* Otro acierto constituyó la versión del *Prometeo encadenado,* de Esquilo, hecha por Juan Luis de Aguirre. En esta última obra se unió, además, el aliciente de verla representada en un escenario circular.

● Editado por la Dirección General de Prensa, ha reaparecido el semanario *El Español,* en un formato mucho más reducido que el de su etapa anterior, manejable y con atractiva tipografía. El contenido es vario, ameno, con magníficas colaboraciones, y siempre actual e interesante. Gozosamente recogemos esta noticia de la nueva aparición de *El Español.*

● El Teatro Popular Universitario, de corta vida aún, se ha apuntado ya unos notables logros con las representaciones de *Escuadra hacia la muerte, Tres ventanas* y *Una bomba llamada Abelardo.*

● Esta primavera se ha efectuado el XVII Curso para extranjeros, organizado por la Universidad Central, en colaboración con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y bajo el patronato de la Dirección General de Relaciones Culturales. Asistieron 202 alumnos de diversas nacionalidades de los cuales ninguno era becario. Cincuenta alumnos obtuvieron el Diploma de Estudios Hispánicos. Las conferencias del Curso estuvieron a cargo de Catedráticos y Profesores de la Universidad de Madrid.

● Don Manuel Fraga Iribarne ha sido objeto de un merecidísimo homenaje con ocasión de su nombramiento de Secretario general del Consejo Nacional de Educación.

● Otro homenaje ha sido tributado a D. Federico Carlos Sáinz de Robles con motivo de la publicación de su estudio y antología de la *Novela corta española,* obra con la que este escritor viene a confirmar una vez más sus condiciones de gran trabajador y finísimo literato.

● Los premios "Mariano de Cávia" y "Luca de Tena", del diario *A B C,* han sido obtenidos, respectivamente, por D. Ramón Serrano Súñer y D. Gonzalo Fernández de la Mora.

● El Jurado calificador del Certamen literario convocado por la revista *Ateneo* ha concedido el primer premio, para cuentos, a José Luis Acquaroni. El primer premio de poesía lo obtuvo Rafael Montesinos.

● El premio "Boscán", de poesía, de este año le ha sido otorgado a Eugenio de Nora, por su obra *España, pasión de vida.*

● Un joven escritor, Fernando Guillermo de Castro, consiguió el premio "Café Gijón", 1953, por su relato *Las horas del día.*

● La Diputación Provincial de Valencia ha concedido los premios "Valencia", de literatura. En novela, a D. Enrique Nacher Hernández, por *Volvió la paz;* en teatro, a D. Fernando Vizcaíno Casas, por *El escultor de sus sueños,* y en poesía, a D.ª María Beneyto, por su colección de poemas *Criatura múltiple.*

● En Colombia, el novelista español Camilo José Cela ha sido objeto de un homenaje ofrecido por un grupo de intelectuales y artistas de aquel país.

● Dos escritores, uno alemán, Werner Warsinsky, y otro polaco, Czeslaw Miloez, han compartido el Premio Europeo de Literatura, ofrecido por la Comunidad Europea de Libreros Asociados, y que este año se otorgaba por primera vez.

INDICE DEL TOMO III

(Números 5 y 6)

Paginas

EDITORIAL

[ENTRAMBASAGUAS, JOAQUIN DE] *La nueva picaresca* 3-6
[——] *Alerta sobre la crítica* 227-230

ESTUDIOS

ARCO, RICARDO DEL.—*La "dueña" en la Literatura Española* 293-343
AZACETA Y G. ALBENIZ, JOSE M.—*Italia en la poesía de Santillana* 17-54
BACAICOA, DORA.—*El teatro en Tetuán en el año 1860...* 79-98
BENITEZ CLAROS, RAFAEL.—*Metricismos en las "Comedias bárbaras"* 247-291
BUCHYNSKY, DMYTRO.—*Ivan Frankó y la literatura española* 55-77
INDURAIN, FRANCISCO.—*Mística y poesía en San Juan de la Cruz* 9-15
MARTINEZ CACHERO, JOSE MARIA.—*Luis Bonafoux y Quintero "Aramis", contra "Clarín" (Historia de una enemistad literaria)* 99-111
VENTRIGLIA, PIETRO.—*Los españoles en la "Arcadia"*. 233-246

ENSAYOS

BLASCO, RICARDO.—*Anillos (Ejercicios concéntricos de un poeta sobre poesía)* 131-162
GRANADOS FERNANDEZ, JOAQUIN (†).—*El montaje como valoración filmoliteraria* 347-361
MONTERO PADILLA, JOSE.—*La Pardo Bazán, poetisa.* 363-383

Páginas

BIBLIOGRAFIA Y BIBLIOFILIA

JOSE SIMON DIAZ.—*Libros madrileños en los Siglos de Oro (La I Exposición del Instituto de Estudios Madrileños)* 131-162

NOTAS

ALONSO CORTES, NARCISO.—*Poesías del Petrarca (In morte di Madonna Laura)*. Traducción de 165-173

ENTRAMBASAGUAS, JOAQUIN DE.—*Las publicaciones de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*..... 187-193

SEGURA, ENRIQUE.—*Antonio Reyes Huerta (Periodista y novelista)* 175-186

EL AÑO LITERARIO

ENTRAMBASAGUAS, JOAQUIN DE. — *Invierno.* — "La Sangre", de Elena Quiroga.—Poesía del Padre Bertrán.—Homenaje a Jara Carrillo.—Obras completas de Tomás Carrasquilla.—"El pájaro de paja".—Nueva dramatización de la Magdalena.—Un alarde tipográfico.—Un gran poeta argentino: Castiñeira de Dios.—Luis Guarner edita nuevamente a Lope.—Crítica "De hombre a hombre".—"Poetas modernos".—Bellos libros catalanes.—El poeta Pedro Arocena Wood.—Ansi.—Libros de poesía.—Revistas de poesía.—La nueva serie de "Panorama".—Fernanda de Castra y su nueva revista 195-222

—— *Primavera.*—Un hispanista y una poetisa brasileños.—Letras colombianas.—El sencillo mundo poético de Concha Zardoya.—El español de Tejas.—"Romería", de González Alegre.—Semillas de poemas y flor de poesía.—El "Conde Lucanor", editado por Lunardi.—Poemas de Pedro Ardoy. La literatura portuguesa, historiada por Rossi.—Vida y poesía de Sor Juana Inés de la Cruz.—Una nueva novela de Tomás Borrás.—Un montero genial, retratado por Enrique Segura.—El poeta portugués Soares de Albergaria.—Las mil mejores poesías de la Literatura Universal.—Dos libros para bibliófilos.—Las "Rimas" de Camoens, en edición crítica.—Recuerdo de Andrés Cegarra Salcedo 385-410

NOTICIERO LITERARIO

[MONTERO PADILLA, JOSE.—Enero-marzo de 1953].... 223-224

[——. Abril-junio de 1953] 411-414